

دراسات نقدية في الأدب الحديث

عزیز السید جاسم



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٥

لماذا الشعر ؟

فى عصر الآلة والاستحداثات التكنولوجية والعلمية أخذ النظام بفزو كل شىء ، يفزو أعمالنا فى السوق ، وفى العمل ، وفى المدرسة ، وفى البيت ، وفى كل شىء . وتجاوز ذلك حتى بدا وكأنه يفرض نفسه كقيمة مطلقة غير مشكوك فيها ، فى سلوكنا ، وطريقة ارتدائنا أو أكلنا أو شربنا أو نومنا .

ولهذا برزت قيم معينة امتلكت حصانتها بفعل تقليد خاص .

ومن أجل أن ابدا بدايتى الحقيقية فأنا أنكر النظام . ولكن ها أنى أقع فى التهلكة . فهناك النظاميون جميعا من كل وضع وشكل ، وهناك اللانظاميون الذين ينتقدون بلغة النظامية والأصولية والعرف . وأمام هؤلاء جميعا اضطر أن أوضح بأننى لا أنفى النظام ، لكننى أريد أن أعبر عن حركتى السرية ، التى استنيت أمام الفكر والجماعية . وعندما أعبر عنها فتعبرى قد يكون غير مرض ، قد يكون شاذاً ، مادام النظام هو القانون اللاهوتى ، لكننى مع ذلك لا أوافق على أن أكون حقل تجربة يمسك بها النظام بمشروطه الخاص . وهذا دليل يؤكد أننى لست نظامياً . . فما أنا إذن أدين بالنظام وفى نفس الوقت أتحداه . وتحدياتى ليست مخيفة وليست قاتلة ، وهى ليست مؤذية إطلاقاً . إذن أفليس هناك من يسمح

لها ، مادامت غير عدائية ؟ واراننى قذفت بنفسى الى المكان المحذور ،
فانا أربد أن أحظى بمقدمة جيدة ، وبمقدم استاذ ، ولكننى أدركت
عبث ذلك مادمت غير مؤمن بالجودة الاكاديمية واستاذية أصحاب
المقدمات المشهورين .

أقدم نفسى بنفسى .. هذا هو اتفاقى الوحيد ، فان كنت
قد نجحت فهذا مالا يكسبنى أى شىء ، وان فشلت فأغسل
موسخاتى بغسل ملابسى .

النظام فى النقد شىء ثقيل . وكل فكرة تحرص على أن تكون
مدرسة أو تنتهى الى مدرسة وكذلك النظام فى البحث ! فهو الشرط
الضرورى — حسبما هو متعارف عليه — لضمان وضوح وأهمية
المضامين . ولذلك تبتدى فى كل بحث جيد رسميا تسطيرات
معينة واضافات مقدسة (الفهارس ، والمراجع ، والتزيكات
والمقدمة .. الخ) وانا أحرص أيضا عليها — أديبا — ولكنى لا أجد
فى نفسى الخداع الكافى لانكر حقيقة عدم حرصى على بحث
موضوعاتى أصوليا . نانا — وهذا ما يؤكد خيانتى للنظام الأدى
فى البحث والمناقشة والنشر — عندما كتبت لم ابتدىء بدايات
معينة ، ولم أرجع الى أى تنظيم يتضح فيه الأول والوسط والنهاية
بل كانت بدايتى الوحيدة حى بداية الساعة التى أترامن فيها مع
تفكيرى وحسى .

ولذا فالموضوعات تد تكون غير متتابعة أو غير منسجمة ،
أو لا يكمل الواحد منها الآخر ، ولكن ذلك لا يضيرنى على الإطلاق .
فانا كتبت هذه المواضيع بدون أى تصميم متعقل ، كتبتها فى حالة
معينة — منحيتها لنفسى فقط — وبدون أن أبحث عن صلة أو عن
مبارنة . وحتى لو توافرت تناقضات معينة فانا لا أحاول إعادة
النظر فيها لاننى كتبتها فى لحظتها . وهذه اللحظة ، لحظة البدء

بكتابة الموضوع الجزء ، مقدسة بالنسبة لى بشكل وننى ، لأننى ما كتبت الا وأنا فى خدرى الخاص والسخيف أيضا . ولكن العذر لى هو اننى أردت اكتشاف نفسى واكتشافى لنفسى هو اكتشاف القارئ لنفسه من خالى كنموذج — ربما — أردت الا اكتب مقالاتى بتهيؤ واستعارات كثيرة ومطالعات ، بل أردت ان اكتب بحس الوهلة الاولى ، ووعى الفكرة الاولى . من أية نقطة ابتدأت ؟ وما هو برنامجى ؟ وهل هناك غاية ما ؟ . . اجيب عن تلك الاسئلة كلها بلا عريضة لم اخطط لشيء ولم ادرس لذلك التخطيط ، انما جاءت الكتابة فى موضوعاتى بتلقائية كاملة ، وهذه التلقائية جاءت كتعاقد بينى وبين الصمت فى حزلى وفى خدرى أيضا . اكتب ما شئت ! ما فى أعماقى ، ما فى سليقتى ، بوعى أو بلا وعى وشعارى فى ذلك شعار الفرد فى فضاء الكون ، فانا لا ادين نفسى ان لجأت الى النظام والترتيب والاشتراطات والتهيئة وأصولية الانجاز ، — وقد فعلت ذلك مرارا — ولكنى أبيح لنفسى حريتها الكاملة ، ومن خلال هذه الاباحة اظن اننى أستطيع ان أعرف نفسى لا اريد أن اتكلم عن (الاكروبول) حيث نقشت عبارة (أعرف نفسك) لكننى اريد فرصتى فى أن أتكم بدون أى انضباط حتى اضع الكف على خداع الوعى . أحيانا ارتبك وفى موقف ما ، ولكنى وبفعل حدة الوعى اتستر على ارتباكى ، اتستر على خوئى . . ومن هذا أدركت التناقض القائم — فَمَا سَوِ أَشْبَهَ بِاللَّعْبَةِ — بين درجة الوعى وبين الحالة النفسية . ولذلك نشدت التطابق فى موضوعاتى تلك ، فكان الوعى لدى هو النفس ، والنفس لدى هى الوعى وربما ذلك يحمل براءة الطفولة ، وهذا ما يسعدنى ، وان كان يحمل نزق الطفولة فهذا ما يسعد النقاد ! وهذا نفسه يسعدنى مادامت سعادة الآخرين سسعادتى . .

أقول لكم بصراحة اننى لم انظم معلوماتى ، بل ربما كتبتها بهوس أو بفجاجة وربما لم أفكر كما تريدون ، لكننى أؤكد اننى لم اتأثر

بمنهاج نظرى او بطريقة فى البحث . اننى امتلك (خلفية) معينة
وسواء اكانت هذه الخلفية تشفع لى هذه الكتابة فى تلك الحا
التي عشتها ام لا تشفع ، فالمهم اننى اثقل فى كلتا الحالتين ، اثق
على القارئ بانائيتى : فى تعريض نفسى للعصف وتحويل القارى
ذلك .

والحديث عن المنهاج فى النقد يقود الى مسائل متشعبة عديد
وأعتقد أن هذه المسائل المتشعبة والمتفرعة عن التمنهج النقدى
تأمرت على العطاءات الانسانية فزيفت ونسفت وأهانت حضار
الشعر اهانة مابعدا اهانة ، اهانة متمسكة فى ذلك بحجج عقلية
ولعبة (العقل) لعبة قديمة شاء فيها الحظ أن يلعب دورا كبيرا
فتأليه العقل المبالغ والمغالى فيه وجد حظه فى مواقف العقلية
الناضجة ضد المتأهات الاوغسطينية وضد مثالية (بركلى) وحسب
(لوك) وارتيازية (هيوم) . ولكن التطرف فى أهمية العقل كخال
وحيد كان ولايزال يسبب بلاهات كثيرة . وبلاهة العصر تتمثل فى
الاصرار العقلى على مقولات معينة فى حين أن هذه المقولات مرتبط
بالوضع البشرى . فالمقولة تكتسب العقلية عند تحقيق نجاحات
معينة ينتفع منها الوضع البشرى ، وما بعد ذلك لا يصح الاصرار
على تعميمها اطلاقا وباسم العقل . وهذا نفسه يصدق على المدارس
الشعرية . فالرومانسية مثلا كانت موقفا عقليا شأنها شأن
الكلاسيكية ، وكذلك الرمزية والسوريالية والواقعية الاشتراكية
والوجودية . لكن هل ذلك يفيد بحتمية تقييد الحرية الانسانية
ضمن المواضع المشرطة ؟ طبعاً لا . فالانسان يمثل مسائل
كثيرة ، فى العقلانية والسيكولوجية والاجتماعية والتطورية البدائية
لذا فليس من الجائز أبداً أن يكون الانسان نفسه ضحية لتقسيمات
التي وضعها هو ، مع العلم ان هذه الموضوعات كانت استقرارات
لا اقل ولا اكثر . ولذا فانا أرى أن الشاعر الذى ينتسب الى مدرسا

شعرية معينة أو مدرسة مذهبية لا يمكن أن أجرده من امكانيته الجيدة مادمت أنا منتسبا الى مدرسة أخرى مخالفة . فلا يمكن للشاعر الكلاسيكى أن يصرخ بوجه الشاعر الرومانسى ، ولا يمكن للشاعر الرومانسى أن يستهزئ بالشاعر الكلاسيكى ، ولا يمكن للواقعى الاشتراكى أن يحتقر قصائد السوراليين أو الوجوديين . (وهذا ينطبق على النقاد أيضا) . ولذلك فأنا انطلق من فهم واحد ازاء مطالعاتى الشعرية ، وهذا الفهم هو ان لا حواجز أو حدود بين القيم الجمالية فى شعر الياثسين أو المتفائلين وأنا اذ أضع نفسى عطاء سمحا مع الشعراء الانسانيين فأنا لا أبخل أبدا بحبى للشعراء الضالين . وهذا الموقف حتا يخلق أكثر من التباس بل يخلق شؤما معينا . وسبب ذلك التنظيم الذى تكلمت عنه فى بدء المقدمة ، التنظيم المذهبى فى مدارس الشعر والادب ، التنظيم الذى كان فى البدء توسعا يمتد للاحاطة بحركة التاريخ فأضحى قييدا للتاريخ . هذا التنظيم الذى رفضته وأرفضه فى أن يكون الصورة الوحيدة التى تحقق لنا .

اذن فمذهبى فى الشعر هو مذهب الحياة ، الحياة التى جمعت الانسان ، والباز ، والحماة ، والمعاصنة ، والحقل ، والسما ، والأرض ، والأصوات ، والسكون . أبحث عن مسيرة الكلمة ونداء النغم واجابة المضمون ، بحيث أربط النسبى بالطلق ، والجزئى بالكلى والزمنى باللازمى ، ومن خلال كل ذلك أعطى للانسان نصيبه الأوفر ان لم يكن الكلى . فالانسان هو مصدر كل الاشياء (بروتاغوراس) ، وهو كذلك ابن الموجودات (داروين) ، ولهذا فأنا أمثل أحيانا حيرتى بين الهوية الانسان فى الاشياء وبين انتهاء الانسان وخلود الاشياء ومن خلال هذه الحيرة أجد أن للشاعر ملء الحق فى أن يتكلم عن الانسان وعن الحجر ، والليل ، والمياه ، والمعوالق ، والحصى ، والدمى ، والقبر .. الخ ..

ونحن معه نترصد حركته الجاهلية كراقص غريب ، أو راقص
اليف جبیب ! وأنا اذ أعطيه حقه شعريا فأنى لا اتوانى أبدا عن
ادانته ان تخلى عن الانسان ، ودور الانسان وحقه ، ولكن ادانتي
هذه لا ترتبط بفنية القصيدة بل بالموقف . وفى كل القصائد أعطى
للقصيدة حقه ولو اننى أصر على حساباتى فى الادانة .

ومن خلال ذلك أقول اننى أرفض الاصرار على شاعرية
(البياتى) من خلال مذهبية معينة وكذلك أرفض ذلك فى (سليمان
العيسى) أو سواهها ، ولكنى احترم شاعرية البياتى والعيسى
وشلش من خلال منظور غير متأثر بهدرسة مذهبية فى النقد .

ومع ذلك كله يظل الشعر شعرا ، ويظل الشاعر سابحا فى
جدول أو فى شاطئ أو فى بحر ، أو فى ضباب ، أو فى نهار أو
ليل ..

لقد مللنا النقاد فى تقسيماتهم الخاصة (الشكل — المضمون)
(الذات — العام) (السلبى — الايجابى) (التفاؤل — التشاؤم)
(اليمين — اليسار) . علينا أن ننظر للقيم الجمالية للقصيدة ونحددها
بالضبط . ووفق ذلك ننظر : هل القصيدة سهم مصوب ضد
الانسان ؟ فإذا كانت هكذا فأننا نرفضها ، نريها فى الوحل . اننا
نحترم باجلال القيم الجمالية فى كل القصائد ، ولكننا مع ذلك
نحيز . وهذا التحيز ليس نقطة ضعف . فأننا متحيز ، مع
الانسان ، مع البؤساء ، مع المضطهدين ، مع الأبرياء والضحايا
.. ولكنى أعطى الشاعر المعادى حقه فنيا وبين التقييم الفنى
والادانة للموقف تتعدد المسألة ومن خلال هذه الموضوعات المكتوبة
استطيع أن أعرف تناقضى الخاص . وهذا التناقض هو الذى
يزودنى بالجرأة الكاملة فى مهمة التجاوز . لقد كان خداع التعاليم
المدرسية هو المسئول عن تشويه الفهم الحقيقى لانسانية الانسان ،

اذ صورت هذه التعاليم الانسان بشكل بوهوم : الهى لا يتعرض الى التناقض ابدا .

وهذه الفكرة عن عظمة الانسان كانت بالاساس وليدة العصر البرجوازى حيث انتاب الانسان الخلاق احساس بكونه العملاق وسيد الكون . . . وحيث ان التاكيد على عملاقية الانسان تقودنا الى رفض المفهوم البرجوازى لـ (العظمة الانسانية) وتصوير الانسان متماسكا رصينا منظما تحكه اخلاقية خاصة ويتموضع بوقار خاص فمعنى ذلك اننا ننتشل مفهوم عظمة الانسان من تشويهات الفكر البرجوازى التى تتكلم بلاشك عن عظمة الانسان البرجوازى الفارغة والمضحكة . وهذا الانتشال لن يكن الا بتقييم حقيقى للموقف والسلوك الانسانى بما يتضمن ذلك من تناقضات الانسان الفرد نفسه . لذا ناعتبار التناقض (الذى يعد بالتجاوز) ثغرة ينفذ منها الناقد بغية التهشيم ليس دليل وعى نقدى ابدا . فالانسان الكاتب مطالب بتقصى جذور تناقضاته ، مطالب (احيانا وليس دائما) أن يكتب بعفوية تامة وبدون الرصانة والحذر الفكرى المهيّب (الذى يلجأ اليه الكاتب خشية لنقاد غالبا) ، ومن خلال هذه العفوية والبساطة فى اظهار الوعى المستبطن والحس والحدوس الى جانب المذهب الفكرى ، تستطيع ان تتلمس اشياء كثيرة . ولهذا فاننا احس براحة نوعا ما وانا اقرا — كائى قارئ — تناقضاتى فى الاسلوب احيانا وفى الافكار احيانا وعبر الفترات الزمنية .

لقد كنت اجهد نفسى مرات فى أن أجد انسجاما كاذبا — عن طريق الالفاظ — فى مونولوج احس فيه ارتباكا ما ، او علامة انشقاق فيها تحت السطح ، لقد كنت احمل التركة البرجوازية

— ومن يدري فربما لا أزال — عندما كنت أخاف الاشارة الى تناقضى حتى ولو كانت الاشارة من ابهامى .

الكاتب الذى يكتب فى نقد الشعر يتحرج كثيرا فى رأى ، ويتناقض ، لأن عالم الشعر كبير جدا ، وهو عالم مليء بالطرائق والمدارس والاشكال والاستحداثات والمفاجآت . والكاتب ينطلق من أرضية معينة ، ومن خلفية معينة ربما يقدر بواسطتها على نجاح نسبي أو وقتى فى متاعمة وتقييم اشعار معينة . لكنه وبلاشك يواجه بتجارب شعرية جديدة . وبين أن يتحسس بالتأييد لها أو بمعارضتها يكون مبتدئا ، سواء فى الغوص الى أعماق العطاءات المجهولة أو الاكتفاء بالنقد السطحي . حيث يتجول مع سطح القصبدة لا مع حركتها الداخلية ومن خلال المواجهات مع القصائد تفتتح عيون عديدة على الكاتب ، عيون القصائد (حيث هناك القصائد الهادفة وهناك القصائد الفنية فقط . . الخ) وعيون الشعراء ، فنظل حدقة الكاتب محاصرة . ولشد ما تكون محاصرة أكثر عندما تجد نفسها مسئولة عن ارضاء كل العيون الخارجية دون أن يسمح لها قليلا ان تفتتح على نفسها ، أى أن تنظر لنفسها فقط .

ان الناقد السياسى يجد مهمته واضحة لأنه مسبقا يدرك بماذا يتعامل فهو لديه كامل الادوات ، ولديه الخطط . وكذلك الناقد الاجتماعى ، والناقد الفلسفى فى حين ان الناقد الشعرى الموضوعى يختار طريقا معتدا جدا .

نعم باستطاعة الناقد الشعرى ان يكتب موضوعه وينام جيدا لبزاول المهنة بكل بساطة فى اليوم الآخر ، عندما يكون صاحب منهج معين . وبذلك يندر مع الناقد السياسى . فالمنهجية الصارمة فى نقد الشعر لا يمكن ان تكون ناجحة ولو انها تكون أقل اثارا لتعب

الكاتب . فمثلا عندما يكون الناقد فى الشعر ايدولوجيا ينطلق من تفسير واحد على ضوءه تتحدد شخصياته وايماءاته النقدية (كان يقسم القصائد الى ملتزمة وغير ملتزمة ، وينطلق على هذا الاساس دائما فى عملية التقييم) انها يحول الشعر الى بضاعة ويتم الحوار لديه : هل هى بضاعة نائعة أو بضاعة سيئة ؟ . ونحن — القراء — قد نتفق مع ذلك الناقد أحيانا ولكننا نطالبه مثلا بتفسير للنشوة التى تغمرنا عندما نسمع صوتا غزبا فى غابة كصوت بلبل . فهل يكون جوابه عن (التزام) هذا الصوت ايدولوجيا أو على التزامه ، أم انه يتكلم بكيفية أخرى ؟ أو فلاقبل بصورة أخرى . (هيلدرلين) مثلا ، انه شاعر عظيم ولكننى أرفض اعتباره الخاصة وقناعاته الذاتية عن ذهبية الماضى الذى ولى .

اذن ، أنا هنا مضايق بين أن أئى بالتزاماتى الايدولوجية فأنكر اعزاز هيلدرلين للماضى ، وبين أن أئى بالتزاماتى ازاء القيم الجمالية حيث تنبض قصائد هيلدرلين بحركة جمالية لذيدة . وهنا يتقاسمنى — كما يتقاسم أى كاتب النزاع . فاما أن التزم (الملتزم) وأغفل جماليات (اللاملتزم) أو أننى أفعل العكس . ولكن ذلك كما يبدو تقسيم جائر . فالذى يلتزم الانسان ، يلتزم المعانى الايجابية الفعالة والمحمولة عبر النشاطات الفنية والادبية . وهو ايضا يلتزم الجمال ضمن الحدود التى لا يمكن أن ينتهك باسمها الانسان .

(كيلنج) شاعر كبير ، ولكنه خان — لحد ما — قضية الانسان . (باوند) أيضا واشباههما كثيرون . كيف يستطيع الناقد أن يتجاوز مع عطاءاتهم ؟ وباسم أية مدرسة أو اتجاه ؟ هنا بلا شك تكمن بعض الصعوبة . ولكن التقييم النقدى يتم عبر أسس وبراحل وملامسات وكما ان ملامسة السطح الناعم تدعنى أتكلم عن نعومة محسوسة ، فكذا ملامسة السطح الخشن ، تجعلنى أشرح الخشونة المحسوسة

وقد يجتمع سطحان : ناعم وخشن فى جسم واحد . لذلك فالكلام ينبغي أن يعطى لكل وجه أبعاده وحركته . ولكل عطاء عدة وجوه .

اذن ، الناقد فى مسائل الشعر لا يتطلق من حيثيات محدودة جامدة مكرسة لتأييد غاية ما . أى ان الناقد الشعرى معاد للتعصب والتحيز الصارم من حيث انه كالشاعر — ومن أجل ان يفهم عطاء الشاعر لابد ان يتدبىء من جو الشاعر نفسه أو من جو قريب الشبه له — يمتلك حرية عظمى ، حرية لا تمنح نفسها بسهولة ، ولا ترتضى الوقوف الخالد فى المنطقة القدسية . حرية شديدة النزوع ، شديدة المقاومة ، تضاهى الحركة الكونية ضمن الوعى الانسانى الكاشف . وضمن الحركة الكونية تتساق حركات عديدة، متعارضة أو متألفة ، لكنها على العموم تنسجم على أعتاب الوحدة الكونية . فلكذلك القصائد الشعرية ، تتباين فى المضامين وفى الشكول . لكن الشيء الوحيد والقاسم المشترك الأعظم لها هو (جهالية الالتزام والتزامية الجمال) . هذا هو منطلقى فى كتاباتى هذه .

هذا وشيء آخر أحب ان أقوله . هو اننى فى كتابة هذه الموضوعات أتجاوز وضعى باستمرار . وهذا التجاوز ادركه لأننى مرضته على نفسى من خلال ما أقدمت عليه . لقد أرتأيت ان أتجاوز حدودى عن طريق التوقف المفاجىء عن المطالعة . وكما أحس بضرورة هذا التوقف ، لانه عودة الى نقاء سليقى ، مدفون تحت ركامات عديدة . هذه الركامات هى قراءاتى . قد تتفق مع البذرة الأصلية أى بذرتى الطبيعية ، وقد تختلف معها ، فما دورى اذن ؟ هو وكما أعتقد ، ان انقطع لفترة ما أو لفترات عن المطالعة حتى امنع نفسى عن الاستلاب . وهذا الأسلوب الذى أتكلم عنه لا يعنى (الاستلاب الآخر) بل هو الاستلاب الخلاب والمرفوب أى عندما يمنح الانسان نفسه كلياً لكاتب يحبه . هذا هو الاستلاب الذى

تمرنت على رفضه . وهأننى صنعت مسرحى بعيدان قد لا تكون لى ولكنها اطمانت لهمايتى . ومع المسرح ، ومع الحماية ، قد نكون ممثلين — مجرد ممثلين — أو قد نكون حقيقيين ، ولكن من يحق له ان يزكى نفسه ؟ .. المسألة متروكة اذن ! .

لكن الشيء الذى لا اغامر بتركه هو اننا طلاب . وهنا يحق لنا ان نقارع الزمن برؤوس غير فارغة . وافضل معاهدة أو قسم هو الاصرار على وضعنا كطلاب . وعندما نتشبهت بذلك ، بعقولنا بقلوبنا ، بأحاسيسنا ، بتصرفاتنا ، نكون قد فهمنا جيدا كينونة العالم والضرورة الكونية ، وأدركنا التحولات . ولكن اذا كتبت طالبا حقا فهل يحق لى أن اقرتف هذه الخطيئة ؟ خطيئة أن أدفع الى السوق بكتاب لا .. من شروط التأليف ان يكون المؤلف حاملا لقباً كبيراً ، وشهادات ضخمة ، أو سيداً لاتباع عديدين أو صاحب دف كبير وصوت جهير . اذن فكيف يحق لمن لم تتوفر فيه اى من هذه الصفات ان ينشر كتاباً ؟ .. فى الأمر اذن بعض الوقاحة وبعض التحدى : بعض الوقاحة لان الكتابة عن الشعر (حيث كل شىء مقدس لا يلمس : الشعر والكتابة) جاءت هكذا بدون برنامج تخطيطى وبدون استرحام يقدم لشيوخ الوصاية ، حيث (لا تقديم ولا دعاية) . وبعض التحدى لاننى اتحدى نفسى ، اتحدى خداع تفكيرى . اتحدى اصراراتى المتهاكمة على الرصانة المنسجمة ، أثير اضطراباً واسعا فى ملكتى انا . فهل أنقذف فى القياه أم أحصى أنفاسى بشجاعة ؟

ولذا ، فهانذا أتأمر على نفسى ، ولذلك أدعى بأننى أعرف كيف أحصى أنفاسها .

واخبراً : هل أنى كتبت جيداً ؟ ...

هذا ما أثبتك فيه !

القسم الأول

عندما يبتدىء الشعر

فى علاقة الانسان بالكون توجد تعبيرات انسانية عديدة
تمكس نوعية العلاقة وتمثل التجاوب بشكل أو بآخر ، بين الذات
والعالم . . والانسان عندما يخلق تأليفاته الخاصة انما يقرر مبدأ
أساسيا هو حتمية استحصال حقائق مهياة وبشكل فنى لتوفير مكانة
لائقة به . وحيث تتأكد ترجمة هذا المبدأ تتحول كل التصرفات
والمعارف والحدوس الى تنقيب بطولى عن جذور الاشياء ، واحتمالات
المواقف واعلاء الأجوبة لكل الاسئلة بشكل جائز أو مؤجل .

ان البحث عن الحقائق هو بالاساس اقرار بوجود مجاهل
كثيرة . ان التعميمات والأسرار وسيولة الاشياء ومسايل المصير ،
تفرض على الانسان أن يختار سبلا متعددة فى بحثه الجاد هذا .
وهنا تتعين وضعيتان انسانيان تماما . فالانسان يغير عالمه بفعل
من استعمال ادواته المتجددة لغرض أن يستوفى شروط الحياة
الأكثر اشراقا ، وهو انضا يتقبر ضمن كل هذه العملية . وانطلاقا
من وضعية الانسان هذه فى بحثه وتغيره وقابليته يبدو الشعر
كلغة جديدة يتفاهم بها الانسان مع نفسه أو مع العالم .

ان كون العالم حاملا لغرائب كبيرة وملغما فى منحنيات عديدة
وكون الانسان نفسه ، بشدودا بين اقطاب كثيرة تتنازع ذاته ، انما

يبرر كل التجديدات والتطورات فى لغة التفاهم بين الذات والكون .
لذا غلغة الشعر هى لغة لا تخضع ابدا لانماط وقوالب معينة . ان
النمطية قد تصح مثلا فى خروب أخرى من النشاط البشرى ، ولكنها
لا تتفق مع الشعر .

ان الشعر هو ثورة مستمرة وتحطيم كلى لكل حواجز
اللغة . وحيث ان اللغة نفسها نشأت كنشاط فنى ، فهى
ترتبط مع الفن طبيعيا وعصوبا ، وقد بين ذلك (كروتشه) جيدا .
فاللغة منذ البدء هى تشكيلة شاعرية ، وجهد الانسان البدائى من
أجل ايجاد الكلمات كان جهدا معرفيا وشاعريا ، لان موسيقى
الحروف (حيث لكل حرف صوت منموم) هى روح شعرية بدائية .
وبقدر ما تتغير اللغات وتتجدد ، وتتعدد اللهجات تظل القصيدة
دائما تحققة لثورة وتبرد فنى . اى انها تهرد لحظى متواتر من أجل
اذابة اى فرق بين (الكلمات) و (المداليل) . ان هذه الحركة فى
القصيدة ليست حركة صارخة بل هى حركة خفية جدا وراء سطح
الكلمات حيث تسعى المضامين والتأملات والاسئلة والاجوبة لاعلان
نفسها نازعة كل بقل وسطوة اللغة وموفرة لها وجودا جديدا .
ان (اليوت) فى جبراته النادرة على (تحدى اللغة) وزحزحة
مواقعها لم يك هادئا فى ذلك اثاره ضجة ، بل كان يمثل صراعا
بينه وبين قصيدته . ان قانون القصيدة والجو الذى يحياه الشاعر
ساعتئذ فى استهلاك (الناسوت) والانحداد الصوفى الكلى بالرؤى
هو نفسه يفرض على اللغة طلبات جديدة والغاء للمعوقات اللغوية
ذات السلطة الطويلة الأبد .

ان جو القصيدة السكونى والمحفوف باطار وقارى مهيب فى
بعض القصائد الكلاسيكية يقدم دلالة على جودة فى الصنعة ولكنه
لا يتعامل كشعر . فالقصيدة تعكس تمامها الحركة الداخلة والحيوية
حيث يتضح (النفى) قانونا خطيرا فى عالم معقد . وهى هنا فى

مناضلتها المستمرة ضد صلابة الكلمات وعدم الطواعية وبيوسة المصطلحات اللغوية انما تمثل حربة كاملة ، لذا فليس من المعقول اذن ان يسمى القصيد المحشور ضمن مذهبية متحجرة وانماط مفروضة شعرا . لان الشعر ليس (موضة) موروثة ولا وسيلة دعائية أو جوابا لطلب خارجي ، بل هو خلاص وتكشف مستمر وغير محدود . ذلك الكشف الذى اراده (انطون آر تو) فى قوله : (حيث يريد الآخرون بناء آثار لا اطمح أنا الا الى اظهار روحى) . وان تأكيد القيم الانسانية من خلال المصطلح الشعرى هو التقاط واع مخلص لكل القيم التى كانت وتظل الصدى فى دروب الانسان وصراعاته المستمرة ..

ان عالما بدون قيم هو وبالاساس عالم يمهّد لقيم خطيرة وحيوانية شرسة . والبديل الوحيد لفقدان القيم هو السلوك والاستحواذ البربريان . وهنا السر فى قداسة القيم على اعتبار انها مصطلحات انسانية عميقة الجذور وفاعلة تشكل أدوات استعمال الانسان الايجابى والحضارى . وهذه القيم ، وبفعل من التراكم القيمى والامتدادات الزمنية ، تتعرض الى تغطية تراثية وتفقد بريقها المرتبط مباشرة بشروطه المرحلية لاغير ..

لذا فان مسألة تأكيد القيم هى غريزة لهذه القيم واعادة عرض . والشعر نفسه ، على اعتبار انه صعود وتسام فوق التقاليدات الموروثة والخلوط المتشابكة الأكثر تجمدا وسوادا واقعيا ، ويسهم باضاعة كلية فى اخفاء شروق جديد على القيم المناسبة . وهذه القيم ليست كما يتصور لأول وهلة ، قيما الزامية أو موثيق أخلاقية أو ايديولوجية بل — انها تلمس انسانى يتبرعم فى اكمل حالات التجربة والصفاء التى يعيشها الشاعر سماعه التوالد الشعرى، العذوى .

ان العملية هى عملية تكشف منذ البدء حيث ان الشاعر لابد ان ينطلق من حقيقة أو من وجود موضوعى مع ذاتيته . ولهذا فليست القصيدة صحيحة تغذفها دار خربة ، انها العطاء الذى يمنحه الانسان الأكثر تشوقا لمعرفة نفسه ، تلك المعرفة التى قصدها (بيتس) عندما قال : (لماذا نجد أولئك الذين استشهدوا فى ساحة القتال ان الانسان قد يبدى شجاعة مماثلة وهو يخترق أغوار نفسه) .

لذا فالتكشاف هو مجاهدة وتعرية حقيقية وازاحة الالتباسات وموروثات كثيرة ، انه محاولة الوصول الى النقاء الأبدى . وعبر هذه المحاولة تستلزم ذات الشاعر اسبها الحقيقى . . وهنا يبرز التساؤل : هل ان الشاعر صاحب حقائق جاهزة ؟ وهنا تتعدد القضية نوعا ما ، فالشاعر لا يتكلم عن حقائق ومعلومات منظمة وبقينية . انه لا يتكلم بلهجة العلم الطبيعى أو الرياضى حتى وان أكد على حقيقة يتفق فيها معها . الحقائق بالنسبة للشاعر عالم خاص يقترب ويبتعد عنه ، أو يدخل فيه ، ويتعامل معه برفق وهذوء أو بحدّة وغضب ، بموضوعات جاهزة أو مقلوبة . حيث لا مجال هنا لأية أصولية تفرض على الشاعر التزامات مقيدة .

لذا فالشاعر عندما يريد أن يقدم عطاءه الشعري انها يؤكد انه مزيج بين المعرفة والجهل ، المعرفة الجيدة الواضحة والجهل المسقط فى يده . فالشاعر يعرف واقعه ومنطلقاته ، ويعرف جيدا كل أدواته ولكنه فى نفس الوقت بجهل كيف يكون الانسان - اللوغوس ، كيف يربط بين فردوس أمثل لا وجود له الا فى مخيلته وبين عالم أرضى ملوث ؟ كيف يحقق كشفا ثاقبا لذاته فى عالم بتعطلن بألية فريية ، فى حين انه بتمرد بين الحين والحين على هذه العقلنة وعالم المعقوليات ؟ المهم فى المسألة كلها ان الشاعر يتكشف باستمرار ويتصل باستمرار أكثر بعالم من الرؤى ، خلاله يبحث عن صورتة الحقيقية وصوته الحقيقى .

وهذا الكشف نفسه لبس معزولا عن شروطه الاصلية ، انه
استكشاف للعالم أيضا . أى أنه التلاحم بين استكشاف الذات
وليس حدودها ومعرفة جذورها ، وجسدها ، ونوافذها ، وبين
العالم ، هو تلاحم طبيعى تماما . وان مسألة من أين الابتداء أو
اعطاء حدود شكلية تفريقية تعزل الذات عن العالم ، والعالم عن
الذات هى مسألة اضطرارية تتهاوت أمام أبسط استقراء لقضايا
الانثروبولوجيا والتكون الانطولوجى .

ان ما ينير أعصاب الشاعر هو ان هذا العالم يحيا بلا عقل ،
وباسم أكثر الأساليب عقلية تتم اباداة الانسان بالتأمر على حريته .
واذ يبدو هذا البناء الحضارى الشامخ المجيد منخورا ، وحيث تتم
أغلب الصفقات الدنيئة على حساب الانسان وشرفه فان الشاعر
يجد نفسه منتصباً متحدباً . والتحدى لبس تلاوة وثيقة أو بيان ،
انها هو رفض كلى لواقع فاسد ، يعلن نفسه فى كلمات الشاعر .
وهذه الكلمات هى المسدسات المحشوة بالرصاص والتي تقدم
احتجاجا ساخطا يدين اللؤم البشرى . ان ابتعاد الشاعر ضمن
مسافة بينه وبين العالم واستفراقه فى رؤياه الشعرية يحل فى
جوهره فضحا للاحياة . وان الانقلاب الذى عاشه الشاعر — أى
شاعر — يرسم نفسه بتوتر انعكاسى حيث يسقط نور الالفاظ
الشعرية على النقطة السوداء الفاسدة ليمنح لقراء والمثابرين
حدودا جديدة أوسع لرؤيا كاشفة . .

ان الترتيب الذى بخلق نظاما متشبيهاً تتحول نظاميته الى
اغلال تضايق الحرية الانسانية ، وبفعل من حقيقة ان الشاعر حربى
مطلقة فى حدود نسبية فهو يتمرّد ضد مثل تلك الت موضعات الجائرة .
لذا فان الشاعر يعبر عن تحدياته ورفضه للزوجة الشيبية
ونظامية العقل الثقيلة وبفكك وحدات العالم لكى يحقق اختراقا
مغامرا مندفعاً الى لا نهائية عنيدة . ان الشاعر كمعترض على

وجودات أكثر ثقلا وأختر جورا ، يستأنف نشاطه الرافض، بإعادة تشكيل العالم . فهو بعد أن فككه استغرق فى محاولة تأملية لخلقه من جديد . وحيث أن الشاعر فى عهده تلك لا يستطيع أن يقدم تشكيلة فنية مرغوبة من مواد فعلية وأشياء حاضرة ، بل بنجز امكانية واحدة هى امكانية رسم تشكيلة مشرقة من مجموعة صور درموز ذات دلالات ، فمعنى ذلك أن الشاعر يكتب فى أعماقه تناقضا رئيسيا .

وهذا التناقض قد يبرر بكونه امكانية موضوعه بهذا الشكل ، أو يكون مجرد احتيال . لماذا ؟ لأن الشاعر يوهنا بتحرره النهائى من تأثير الأشياء الدائرة به ، وانتقاله الى عالم حديد يزدهى صفاء وبهجة ، فيرتب لنا صورا تعكس عالمه الذى احتفى به ، ولكنه يصدمنا عندما يعود من جديد ويرتمى فى حضن الأشياء . وبذا يبرز البعد المأساوى كخط ينتظم أحيانا أعمال الكثير من الشعراء . أن الأشياء أصـلب منا وأخـلد ، هذا هو ما يقذف الى هوة عميقة ولكن الشاعر لا يرتضى الصمت فهو إذن يبدأ استثنائه من جديد وفى ميلاد كل قصيدة مؤكدا حريته . وهذه الحرية كتكشف وانتزاع مستمر تصطدم بأسسجة عديدة . وعندما تكون هذه الأسسجة اصطناعية بدعوى من اضطهادات قائمة أو اختلالات فى الوعي ، تتعين هذه الحربة بمجموعات شعرية مشحونة بتمرد ثورى وزخم يستهدف إزالة المواقف المؤلفة مع الوضع الإنسانى . وهنا يكون هذا الاستثناء بطوليا وفاعلا على اعتبار أنه وثيقة أدائية وشاهد حتمية افلاس وضع غير مشروع . أنه اسهام والتزام بتوضيح عبر مسئولية لا يمكن الحياد عنها . أن قصيدة الشاعر (روبرت أ . هايدن) مثلا والتى يقول فيها :

أننى أرى آلاما من العبيد

ينفضون

من القبور المنسية
 ومن جراحاتهم تسيل السنة الهيب
 حتى أرض العبودية
 وسلاسلهم تهز (يكسى)
 في نصف شببه بالعود
 (جبرائيل ، جبرائيل ، ألا ترى ، ألا تسمع ؟؟
 ان النهاية قريبة
 لماذا تتننى ؟
 قل قل . . قبل أن تموت
 انك تريد ان ترسم الثورة
 من لدى الام العبد
 لان الزوج لن يرتاحوا طالما ان للعبودية دعائم
 محطوها واطروها ذرات غبار
 اما سلاسل العبودية
 فيجب ان يأكلها الصدا .
 أو قصيدة (شفق فاسيلي ليفسكى) لـ (بوتيف) :
 (اننى اعرف ، آء اعرف انك تبكى يا وطنى
 لانك فى اسرك العبودى
 انك تبكى لان صوتك الالهى

هو صوت بانس يدوى فى صحراء) .

أو الى حسى الأول :

(فلتغنى لى ، يا فتاتى الرقبقة

فلتغنى لى أغنية الحزن هذه

كف يتلاقى الاخوة فى كراهية ،

وكيف نفقد نحن شبابنا وموتنا وعندتنا

فلتغنى كيف تصح اليرامل الوحيدات

وكيف يموت الأطفال من غبر ببوت !)

انما تتمثل خلالها وخلال آلاف القصائد سواها المسئولية
الابدية ، هذه المسئولة التى تتوزع عبر المواقف والمشاهد وعبر
حلقات الزمن التاريخى .

وعندما تكون الاسيجة المتحدية والتى تقف وجها لوجه امام
حرية الشاعر اسيجة الكون الأزلى الذى يلتهم بشراهة ملايين
الملايين من الأجساد ، فهنا يبدو استئناف الشاعر غضبا أو تشاؤما
أو استسلاما منتكسا . أى ان الحرية (حربة الشاعر) التى اختارت
طريقها فى جو من الاطلاقة والاثيرية تختار نفيا . أى تختار
(اللاحرية) مع (البيوت) :

(هكذا ينتهى العالم

هكذا ينتهى العالم . هكذا ينتهى العالم

لا برجة عنيفة وانما بنواح خافت)

وعند هذه التجربة — تجربة الوحدة أمام الكون — تتساقط
حريات كثيرة فى الفخ كمقدمة للسقطة الابدية . وقليلون أولئك

انذين لم يسمحوا للعدم ان بطا عتبة جبهانهم ويخذلهم ، فقدموا
أروع استشهاده عبر الاصرار الذى يؤرخ عظمة الانسان .

وبين السقطة والاصرار يظل الاستثناء قائما ، لانه حركة
تمثل النقيض المقابل لعالم موجود ، أى انه (لا) الضرورية لبقاء
(نعم) العالم الالوية . ولكن الشاعر لا يمكن أن يدور لصيقا باستثناء
سلبى بل انه يخطو عبر دغق حى تهيله الاعماق من أجل أن يغير
التركيب القائم . ان كلمات الشاعر لا تذهب ادراج الرياح ولا يمكن
أن تزخرف بناء موهوما . بل انها تقاوم رصف المسوخات لتحارب
المسوخة وتحرر الوجدات الطبيعية والانسانية لتوحدها فى عالم
جديد ان الشاعر اذن ، وبمجرد ان تنفتح الحواجز أمام رؤاه، يتحول
الى خالق . وهذا الخلق الفنى الممثل بأروع الصور والافئلة
والموسيقى اللفظية لا يمكن أن نجرده من أية مسؤولية على اعتبار
أن جذره — أى جذر الخطا — ممتد الى عمق موغل فى المسافات .

ولكونه متعلقا بتربة فان كل الرؤى المحلقة والرومانسية هى
مشدودة الى بعد يؤرى تنقاس عليه كل الترابطات والتشكيلات .
ولكن مسألة تبرز بصرامة وهن جديد : هل ان امكانية الشاعر وبهذا
القياس نظل رهن الاعتقال ؟ أى محكومة بأن لا تنفلت من أسر
الأرض والواقع ؟ وهنا لابد ان نقول : لا . امكانية الشاعر لبست
كإمكانية النائر ، النائر يكون مباشرا . وبدعم عضده القارئ أو
المستمع المتلقى والذى يتجاوب بح النائر على ضوء قاسم مشترك
من المفاهيم والعبارات والمركبات التى تعطى علامات على الدرب
من أجل الوصول الى غاية النائر أو القارئ فى حين أن الشاعر
يختار ادواته ووسياته من أجل أن يتجاوب مع العالم بل من أجل
أن يتجاوب مع ذاته . أى أنه يبحث عن العالم بافتراض أن لا عالم
يتدخل فى وعبه الرؤيوى . ان هذا الافتراض (ان لا عالم سوى

عالم الشعر المنفرد ساعة ميلاد القصيدة) هو نفسه الطريق الوحيد الذى لا يغط حق الشاعر فى تسبيحاته الصوفية وكذا لا يقطع المردود الذى تقدمه القصيدة فى العالم ومن أجل العالم . لذا فالشعر هو عملية فرار من الواقع وعودة الى الواقع ، ومزج بين الذات واللاذات ، وتداخل فى وحدات الزمن وهذه هى قدرة الشاعر الفنية فى محاولته الوصول الى مركز الأشياء والحقائق . وهذه المحاولة هى رغبة صانعية ، وهى اللذة الجمالية التى تحدث عنها (سانتبانا) بأنها لذة الانسان فى أن يفرض مركزه وأوهامه على المراكز . ومن المؤكد أن هذه اللذة ليست مجرد غزوة أو تسليبات لا أكثر ولا أقل ، بل هى مرتبطة أساسا بجهد الانسان فى تحسين عالمه : (اللذة الكبرى) .

ولذا فإن إعادة النظر تظل دائما نهجا أو تجاوبا بين الشاعر والعالم . وهذه (الاعادة) نفسها تولد فى الفوضى حيث يعود الشاعر وبحكم حالات غيابية مرهونة برؤى ناقبة الى نسيان وجود الأشياء والأشخاص . وهذا النسيان كتضويب للكيونة القائمة من أجل انبثاق كيونة جديدة . ان الكيونة الجديدة التى يطمح لها الشاعر هى خلق وهى مغامرة ، لذلك فمن غير الممكن استجواب الشاعر واخضاعه لاستنطاق لا منطقي . ان منطق الشاعر الوحيد هو الابتعاد عن تلك الموجودات (ساعة المخاض الشعري) . وسواء اكان هذا الابتعاد انحباسا وتوحدا منكفئا نحو الداخل فقط أم تحررا من المحدودية والشخصانية والداخل ، فهو طبعى ومنطقي . وهو اختيار . ولكن هذا الاختيار ليس اختيارا ما وراءيا أو غوق العالم ، انه اختبار فى العالم . ومهما تكن انغلاقات الشاعر وصبواته الحلمية أو التخيلات فهى مريوطة أبدا بالعالم ، بالماضى والحاضر ، والمستقبل . ان (مالارميه) الذى قدم شعرا خالصا ، كموسيقى لفظية تتحلل من المضامين والمعقول ، لم يستطع أن يخفى اليه العجيب لموت أخته . ان العلاقة بين الشاعر والعالم

تنتج منها منطورات العبد الشعري . ومهما تكن هذه المنظورات فهي نفسها استئناف العالم والموضـوعات المعدة والموروثات القائمة . واستئناف ضد كل الزيف والاهتمامات السياسية التي أسهمت نوعاً ما في موت حريات كثيرة . وهذا الاستئناف يحمل طقوس الادانة كدين . وكما يقول (بيرس) : (ومن الحاجة الشعرية — وهي حاجة روحية — ولدت الأديان نفسها ، وبالفهمة الشعرية تحيا الشرارة الالهية الى الأبد في زند البشر !) .

الشعر والزمن والموسيقى

عندما يتكلم (كانت) عن الزمن كشكل خارجي للتجربة انما يوضح أهمية الزمن وانتظامه الأحداث وكل ما في العالم ، في رابطة تاريخية . فهو يمنح كل شيء حدونا متجددا وخلودا . وهو في الوقت نفسه البناء مستقر لهذا الخلود . والزمن ليس اتفاقا أو ترتيبا يلجأ له الانسان في عملية خلقه عالما منظما معقولا . بل هو قوة تبتدىء بابتداء جذور العالم وأصوله . وهذه القوة مرتبطة مع النواتات ومتطورة معها بحيث لا مفر من الزمن كمرافق عريق لابتداءات الحياة واستمراريتها القائمة ، والزمن هنا لم يكتسب هذه الأهمية العقلية الفائقة الا عن طريق الانسان ، فالانسان محاط بالزمن في حين انه هو الذي يعطى للزمن هذه التسمية .

وعندما نتكلم عن الشاعر لابد أن نتفق على زمنين : الزمن الصوري والزمن الآخر ، والزمن الصوري هو الزمن الذي تنبثق فيه القصيدة . ويكون هذا الزمن مملوءا باعتمالات معينة أو بأفعال ترسم انعكاساتها على الشاعر . وهذا الزمن بالضبط هو زمن ميلاد القصيدة . والصورية فيه لكونه جزءا من الزمن العالم .

ولكن الزمن الآخر هو المهم بالنسبة للقصيدة ، لأنه زمن القصيدة الانطولوجى والذى يستمر مع القصيدة عبر اجوائها وحركتها . وهو جيوما يرافقتها فى الكينونة والتفسير والانقطاع . ان الشاعر يعمل دوما على استحصال زمن جديد لقصائده . وهو فى انفلاته من الزمن العادى ، وترتيبه الاعتيادى انها يخلق زمنا جديدا . وهذا الزمن الجديد المخلق يختلف كليا عن خصائص الزمن الفعلى لكونه لا يمتلك ماضيا وحاضرا ومستقبلا . أى أنه يحطم التقسيمات الزمنية المعروفة بحيث تتبلور فيه وحدة زمنية هى كتلة من (الماضى والغد) معجونة فى انبة الشاعر . ان استحصال زمن جديد آخر هو ما يميز الشاعر الملهم عن (الشاعر) الذى يكتب شعرا . فالذى يكتب شعرا جيدا — غير ملهم — تتداخل لديه الوحدات الزمنية وهو تارة ينفلت من عادية الزمن ، وتارة اخرى يقع فى قصيدة زمنه اليومى . لذلك لا يستطيع أبدا ان يقدم تجانسا فى جو القصيدة حيث تمتزج لديه الرؤى الشعرية مع القصيدة فى النظم . ولا بد هنا ان تنفك القصيدة وتحول الى عطاء واحد ظاهريا يمتلك الوحدة السطحية فقط فى حين انه تتلهم الصورة والافكار بدون وحدة عميقة وبدون ترابط حى منسجم . ان الشاعر وبعد ان تتوافر لديه كافة شروط التواجد الشعرى يلج زمنه الخاص وهذا ما اكسب الشاعر الملهم طبيعة صوفية وقلبية . ان الزمن الجديد هذا هو (زمن الغيبوبة) بالنسبة للمتصوفة . وهو بالاساس يتشكل مع الرؤى الحقيقية . أما الرؤى الزائفة فلا تستطيع ان تفسد الزمن الجديد الضرورى لعملية الخلق الشعرى . ان هذا الزمن المستحصل والذى يقف على مسافة من الزمن الحقيقى يمتلك حقبة كونه خلاصة نقبة ، وشفافية تظهر خلالها ملامح الكون والعالم الأرضى ، وهو فى الوقت نفسه الزمن الذى يستطوع وحده المضى الى جوهر الاثسياء وعمق

الحقيقة الكونية الكبرى وغير المدركة ، وهو من هذا الاساس زمن بطولى جرىء لانه ينتهك حرمة مجهولات عديدة وجملة من عوالم (التابو) . وهذا الزمن اللاتبعي وغير العضوى الذى يحل فى وقت ما مع ظهور الانبثاق الداخلى هو زمن الشاعر الحقيقى . وعندما يكون الشاعر مزيئا أو يستطيع ان ينجح لحين ما فى تقديم دفقات عاطفية أو صور ذهنية أو حسية جيدة مدعومة بقبالية معينة فى البلاغة والاقتباس وضبط شكلى للابحار ، فانما يظل أيضا مقطوعا من الزمن الحقيقى للشاعر . ان استحصال الزمن المزيف وافتعال ايجاد رؤى ، والحواس فى عالم وهمى مفترض بادعاء وتكلف لا يمكن أن يحمل فى أحشائه بذور الشعر الحقيقى .

اننا عندما نتكلم عن هذا الزمن — زمن الشاعر — فاننا نتكلم عن طلاق جديد ، هذا الطلاق هو ايعاز للذات بضرورة الانفصال والاستغراق فى النشوة الجديدة والمعرفة المرتقبة . ولكن هذا الطلاق ليس انفصالا ابديا بل انه فى الأبدية ، يحتضن الاتصال والوجوه والحركات . وفى كل الدرجات ومهما تكن عزلة الشاعر المقدسة — ساعة الخلق الشعري — فالشاعر يظل محافظا على هويته كابن طبيعى للكون والأشياء حيث تتجسم فى كلماته تعبيرات الحياة وأسرارها .

وفى الشعر الروحى — ولا أقصد بالروحى هنا الفهم المدرسى — يبدو واضحا تألف الشاعر مع زمنه . حيث يتضح التألف مشجعا خالقا أنيسا . وفى الشعر الرومانسى أيضا يتعلق الشاعر بزمنه ولحد ما . ولكن هل ان ذلك الزمن الجديد متوفر أثناء عملية خلق القصيدة بالنسبة للشاعر الواقعى والجماهيرى منلا ؟ . . وهنا لابد من القول ان هذا الشاعر الواقعى أو الجماهيرى بقدر ما يكون سخلعا لقصيدته ، مخلصا لموضوعه ، متفاعلا معه

بتجذر وامتزاج كلى يشغل ساحة الشاعر فان الزمن الجديد يتوفر تحت ضمانته الحسى الداخلى والاختبار المتاصل وبذلك تنبثق الى الوجود قصبدة جديدة .

وبخصوص هذا الموضوع — موضوع الزمن — يبرز تساؤل مهم جدا هو عن مدى ارتباط الزمن بالارادة ! والحقيقة ان فى الامر عقدة ما . فلو أمكن القول بأن الزمن ليس ارادة بل هو انبجاس جديد مرتبط بهداهمة رؤى وأخيلة معبنة تغزو وعى الشاعر ، وبالتالي لا تستطيع الارادة أن تتوصل الى ايجاد نمو لهذا الزمن أبدا ، نكون قد خُتمنا على الوعى بالشئمع الاحمر ، ونفينا الطاقة الانسانية كإرادة ، كفعل حى ، كعلاقة وحيدة ضد العدم ولو انتقلنا الى الضد وقلنا ان الزمن ارادة ، ذمى ذلك اننا نجعل من الاخيلة واستحصال الزمن الشعرى امكانية سهلة تتعلق بقوة الارادة وتتحول الاشعار الى أنماط أفعال بمنظمة ومصففة باختبار فيقدم الكثيرون بناء يسمى (الشعر) وهو مجرد من أية شحنات شعرية أو أى منطق داخلى أو عضوية نسجية .

اذن فالشعر ليس عملا اراديا كاملا، وكذا ليس عملا لا اراديا كاملا . الشعر هو تواصل الارادة بالالهام . والزمن متأثرا بالارادة على اعتبار انه يأتى بعد مرحلة من الوعى والتكشيف المستمر والفهم الحاد . وهو لا ارادى على اعتبار أنه لم يات بناء على طلب أو توسل ، بل ينبثق متواقفا مع نفسه حسب الانعكاسات التى تؤثر على طقس الشاعر ، وحسب احتداماته الداخلية . أى أنه متأثر بالارادة على اعتبار أنه لا يتنها لدى أولئك الذين لم يخلقوا انفسهم عبر المجاهدة الشساعة والوعى الثاقب . وهو لبس عملا بإشارة من الارادة لكونه يمثل حالة مفاجئة . وهذا الزمن — زمن الشاعر — وليد الاتحاد بين الارادة والارادة بين الوعى والللاوعى ، هو زمن

موسيقى ، مضطرب تجوس فيه روح الشاعر بكل حرية ، وتخلع باستمرار اغشية كثيرة وتزيح ركابا من كلمات تعقد الطريق أمام الكشف والصرخة الحقيقية . فيه تنكشف قوة (اللوغوس) والأصوات المتكسرة على جرف العالم والأصوات التائهة ، والحركة السرية للموجودات . وهذا الزمن ليس حضاريا ، ولكنه نفس حضارى يرافق الحضارة يعتمد عنها . يختل بها ، ويواجهها ، يصادمها ، يدعمها ويتذف الشبهة بوجهها . انه روح الكون الذى لا يمتنع عن الكون ولا يقدر ان يحط الرجال . يتكلم عن النقاء والصور المثلى ويهين غباء العالم ولكنه لا يحلم . انه يحلم ولا يحلم كما يقول (نوما ليس) . وفى كل الحالات ، والرؤى والاخيلة والانفعال الشعري والأشواق الانسانية ، تستقطب القصيدة الأجواء الواضحة والمجهولة لتساوى الحياة (الواضحة والمجهولة ايضا) وتحتضن الزمن كله . وكما يقول (بيرس) عن الشعر : (انما يعرف لنفسه انه مساو للحياة ذاتها . الحياة التى ليس عليها ان تبرر الانفسها ، ومى ضمة واحدة ، كأنها قصيدة واحدة كبيرة حية يحتضن الشعر فى الحاضر كل الماضى والمستقبل) .

وهذا الاحتضان الذى تقوم به القصيدة للماضى والحاضر والمستقبل ، هو الاحتضان الذى يتألف مع اشعاعات العالم الأزلية . وهو الطريق الوحيد للملاحقة الحقائق والكشف عن الجوهر الذى تلتف حوله الأجساد الشبيهة وحركتها القائمة .

ولذا فان زمن الشاعر هو الزمن المحدد فى رؤية الشاعر الصلغة ازاء الغموضات والاحاجى الكبرى . وهو زمن نشط جدا تقترن به الافكار بتداع خيوى مؤهل لتوفير شسحنات مذة يقذفها الانسان فى تخطياته .

الشعر والموسيقى :

الشعر ليس اضافات نثرية تقدم مجموعة تضمينات . الشعر فى الأصل مضمون موسقى . انه الكلام الذى يصوغ موسيقى لذيدة ولا يكف عن ايصالها بل يكون جوا رحبا يمنح الانغام جولتها الوحيدة ومتنفسها الوحيد . ومن هنا كان للانضباط الموسيقى أهمية قدسية خاصة نمذ (الخليل) حتى الآن والشعر العربى التقليدى مرتبط ارتباطا رراثيا هائلا ببحور محدودة موضوعة . . وهذه البحور لم تكن فى الأصل وضعاً قانونيا مفروضا . بل هى كانت وبالضبط مجرد استقراء واحصاء لأوزان الشعر العربى . لذا فقد كانت تسجيلا تاريخيا فذا لأروع الانطلاقات الشعرية الخصبة وكانت عرضا ثميناً وموسوعيا للروح الموسيقية التى لاتخضع بسهولة للتحديدات الكلاية . وحفاظا على شرف انجاز (الخليل) كعمل تاريخى جبار فى حقل الشعر لابد ان نؤكد خصائصه التقدمية بشكل يضمن استمرار حياته كفعل تقدمى خلاق . وهذا لا يكون الا بمحاولة واحدة هى أن لا نسمح للشعر أن يكون ميدانا لتطبيق بحور الخليل . وبالتالي لا تتحول هذه البحور الى معوق يقتل الموسيقى الشعرية وي تلف فى نفس الوقت جدة المضامين والانتباهات الحدسية والتأثرات الحسية .

ان (فليب سدنى) فى كتابه (دفاع عن الشعر) بقوله : (ليس النظم الموزون الا زخرفا لا يبرر ان يجعل من الكتابة شعرا . والوزن والقافية لا يجعلان من الرجل شاعرا) . كان قد أوضح حقيقة مهمة عن الشعر الحقيقى . وكما أوضح ايضا الكاتب الفرنسى (فلون) بأن (النظم آفته القافية) . ولم بجىء مصداق ذلك فى أوروبا بل تبلور كحقيقة وكتطور تاريخى فى الشعر فى قارتنا ايضا فانبثقت طرق عديدة فى التعبير الشعرى . وكانت كلها متفقة على دور الشعر الحقيقى : (انه يكشف الحجاب . انه يظهر الاشياء

العارية فى نور يهز الغافل . ويظهر تلك الاشياء المدهشة التى تحيط بنا وتسجلها حواسنا تسجيلا آليا . (كما قال (كوكتو) .
اما الكلام عن لاهوتية (العروض) فقد تحدث منذ القدم شعراء العرب بلسان (ابي العتاهية) : (انا اكبر من العروض) ولكن ، حيث ان النقطة الخطيرة التى تثبت بها الفرق الشعرية على اختلافها هى نقطة (الموسيقى) ، اذن . . لابد من تبيان شئ ضرورى حول الموسيقى .

الموسيقى نفسها هى غير محددة وغير موضوعة ضمن قوالب ورسوم . الموسيقى ليست تقليدا لاصوات مجموعة واضحة وظاهرة بل هى بحث مستمر لا يقف عند حد عن الاصوات الهائلة والسرية التى تحكم عالما باكله . هذه الاصوات نفسها ليست ما نسمعه او نحس به فقط ، بل هى الاصوات التى ينسب لها انها السحر . وينسب لها انها كلمة المطلق . وتظل هى قائمة كانعكاس وحيد يثبت الكون من خلاله وجوده .

والكلام عن الموسيقى بمصطلحات (النغم) و (الايقامات الهارمونية) و (السونيات) ليس الا شكلا للشئ الجوهرى وهو (الروح الموسيقية) . اننا نتكلم عن الروح الموسيقية التى تعيش مع كل الاشياء ، والتى تعطى حتى للصمت نفسه نغما خاصا . هذه الروح الموسيقية لا تقع ابدا تحت حصر ، وفى الشعر لا تحتكرها البحور ولا استحداث البحور . بل انها تظل طليقة جائلة بحرية غير مدركة ، فانا نكون فى قصيدة عمودية وانا فى مجزوءات وانا آخر فى قصيدة نثر ، ومسألة ان تكون الروح الموسيقية هنا عقارا يحوزه طرف معين هى مسألة ليست اكثر من ان تكون مغالطة مؤقتة . والشعر نفسه ليس اقتصارا على القصائد ، بل انه كروح موسيقية تدخل فى العالم من خلال النواخذ الجمالية العديدة .

ولقد اوضح (جاك مارتين) ذلك بقوله : (الشعر لا يعنى فنا معينا من فنون الكلام فحسب ، انما هو الروح التى تنساب انسبابا خفيفا فى جميع الفنون) . وبمعنى آخر يقصد (مارتين) ان الشعر هو الحياة وحيث ان الحياة تتجدد فى البرهة الواحدة كحركة وتجاوز مستمر فلا بد ان تكون فى الشعر خاصية الحركة المتجددة . فالشعر عدو السكون ، والتأمل نفسه عند الشاعر هو نظرة ازاء عالم شديد الجي شان . وحتى عندما يكون التأمل موقفا ازاء صمت أبدى او استرجاع بطيء لذكرات ، فهو يخفى تحت سطحه حركة متجاوزة . و (الايقاع المتساوى) كهوسيقى لا يستطيع ان يينح الحياة شكلها الشديد الحركة الشديد التجاوز عبر التمثل فى القصيدة ، انه ينجح ولحد ما فى ان يقدم المضمون والانعاشات فى حالتى (الفرح والحرن) ولكنه يعجز ولحد ما ايضا فى ايجاد حركة موسيقية حرة متجاوبة مع نقاء المضمون وحركة الوجدان . ولهذا فقد كان جهد (عزرا باوند) مثلا فى ايجاد الايقاعات المتعددة فى القصيدة الواحدة : (النظم تابع لتدرج النغم الموسيقى لا لتتابع الايقاع المتساوى) يمثل وعبا حقيقيا لضرورة احاطة الشعر بحركة الحياة وحريتها . ان تعدد الايقاعات هذا عند (مس لويل) و (باوند) والذى احتاجه الشعراء بعد ذاك للتوصل الى تفاهم أكثر مع انفسهم ، كان أكثر انسجاما من استعمال الايقاع الواحد المعاد .

وهذا التعدد كف للرويا الكونية راحة أكثر فى اطلاق اوسع مجال روحى للأفكار . وهو فى الوقت نفسه لا يمثل تعددا استفزازيا يكون الايقاع فيه كالنشاز بالنسبة للآخر بل ان وحدة هارمونية توطد التأخى الانبعاى والانسجامات اللونية . والشعر كفعل فى ايقاع يتفق مع التطورات الموسيقية فى مهمة تذليل التناقض القائم بين (الحس) و (التكتشفات الحسية) من جهة ، وبين التعبير الشعري او الموسيقى من جهة أخرى . والقدرة التعبيرية لا يمكن

ان تحتاج الى شىء سوى الى المزيد من الحرية . ان أبيات القصيدة الواحدة فى الشعر العمودى هى أجزاء متساوية فى بناء موسيقى . وان وحدة البيت تخلق خلال ذلك اسيجة محددة تحجز الحرية ، فينسطر الشاعر ان يمارس حريته بالقدر الممنوح له . وحيث نرى مبدئيا ان دين الشاعر الوحيد هو حريته فمعنى ذلك ان الاطار الايقاعى القديم لا يمكن دائما ان يحل تناقضه القائم مع حرية الشاعر وحركته الوحيدة الا بعدم القداسات العروضية التى ساهم اعداء (الشعر — الانسان) انفسهم فى تحجيرها كأوثان أو اخلائها من روحها .

ان الشعر الحديث قد قدم اسهاما ثوريا فى عملية الخلق الفنى وفى تنجير الطاقات الخبيثة والأكثر وعيا لطبيعة حرية الانسان . وهو لم يقدم على تحطيم وحدة البيت فحسب ، بل ان وحدة التفعيلة نفسها بدت ليست المقاس الوحيد والمشروط للتعبير عن توتراته ونزعاته وروحته المستتر بنداءاته . لذلك فقد أضحى التطور الحاصل فى القصيدة العربية ليس محاولة مجددة تعاكس القديم ، بل اختيارا من خلال الضرورة ، الضرورة فى ان يتكافأ الحس والموسيقى واللغة والمعانى فى وحدة واحدة . فبقدر ما تكون الحالة النفسية للشاعر متغيرة أو غير مخططة ، ينبغى ان تكون الوحدات الايقاعية قادرة على امتصاص التشنجات الوجدانية للشاعر ، بحيث يكون هذا الامتصاص ايجابيا خصبا يعبر أولا ويكبل جلاء وحرية ، وبعطى ثانيا اضاءة أكثر واسترهازا أكثر . فالاحاسيس المتحركة لا يمكن ان تستوعبها أشكال موسيقية رتيبة كليا . وحركة الحس فى الاسراع أو الابطاء أو التوقف ، وكذلك طبيعة الذاكرة وبحث الرؤى الحدسية وتكوين الانسان الغريزى والذهنى بالمقابل الى حربة كاملة للايقاع الموسيقى الشعرى ، يطول أو يقصر ، أو يتجزأ أو يلتزم أو يرفض نفسه ، حتى ينجح فى ان

يكون .عادلا موضوعيا يتطابق مع شرط الشاعر الداخلى ومسيرته
افقيا أو عموديا .

والروح الموسيقية تتحمل كل ذلك . ومادامت الكلمة نفسها
تمتلك جوا موسيقيا تشيعه حروفها ، ومادامت الكلمة تنجح فى
اصطياد الحدوس الانسانية والانفعالية الداخلية ، اذن فهى قادرة
— وحتى اذا انعدمت التفعيلة — ان تقدم شعرا .

ولابد من استخلاص نقطة وهى : مادام التجديد فى الشعر
يحتكم الى التجديد فى الموسيقى ، اذن فاعداء التجديد الشعرى
والمغامرة الشعرية هم انفسهم اعداء التجديد الموسيقى ، ولكن
عندما قال (افلاطون) : (حذار ! فالتجديد فى الموسيقى افساد
كل شئ ، وكما يقول (داهون) — وانى اوافقه على ذلك — ان
كل من يمس قواعد الموسيقى فانه يهز فى الوقت نفسه القوانين
الاساسية للدولة) (يجب اذن ان ننظر الى الموسيقى كما لو كانت
حصنا من حصون الدولة) . فهل معنى ذلك ان تاريخ الموسيقى
انصت مطيعا لقولة افلاطون ؟ طبعاً لا ، والسيمفونيات الجديدة
والابداعات الموسيقية الرائعة شاهد على ذلك فالموسيقى ليست
نظاما وليست مجموعة خطوط لا خيار لنا فى سسواها . وكذلك
الشعر ! وبذلك يستطيع الانسان ان يقول كما قال (كيركفارد) :
(اننى اكون) .

الشعر والحدس

الحدس فى الشعر موصل لما وراء الاحوال الخارجية والظواهر فى العالم . والشاعر عندها يتعامل بوعيه مع موضوعات وموجودات معينة انها يعتمد فى ذلك على خلفية مخزونة تظهر فى (الآن) متكئة على الاشياء الموجودة لتنعج نفسها . وعندما لا يقنع الشاعر بهذه الطريقة العقلية من التعامل بين خلفيته الفكرية وبين الاشياء الخارجية انها يتحدى فينومولوجيا الاشياء ليثقب جدار الاشياء السميك ويسوح فى عوالم لا مرئية وغير معقولة ، والوعى يلعب دوره هنا كضابط قديم مكلف بالاشراف على العلاقات . لكن الوعى لا يتكلف بمهمة خرق حرمة الاشياء فيوكل ذلك الى (الحدس) والحدس كاستبطان يحل الرجة الاولى رجة الملامسة المباشرة للاشياء الجديدة والفجربة . وهو وتحت تربية الوعى الحاد جدا يصفح الشعاعات الملونة والمسرقة فى دركتها وتبدلاتها ليحقق ظفرا سياحيا فى عالم غير مرصود من قبل الوعى .

ان الخطأ الذى وقع فيه (برجسون) كان متأيا من تأليه الحدس كاطاحة بقيادة الفكر ، معتقدا ان الفكر يمسك فقط بالاحوال دون ان يمسك بجريان الحقائق الواقعية . ومن المؤكد هنا ان حدوس الشاعر أو الفنان ان تكون أكثر من توقعسات أو حالات غريزية مدينة للوعى بشرف تألقها بكل جراءة . ان الحدس نفسه

موجود عند الانسان العادى وعند الحيوان ، لكنه مختلف تهما عن حدس الشاعر أو الفنان باختلاف درجة الوعى أو المكاشفة الحادة مع الاشياء .

فحدس الشاعر ازالة للحواجز والحدود وعودة الى وحدة الوجود التى تحدث عنها (سبينوزا) .

وغالبا ما تتكشف الحدوس بوضوح فتشكل حالة عجيبة عند الصوفيين والشعراء الكبار فيهمنون فى فرارهم من تموضسهم الجسدى ويختارون تفهم الى مملكة أخرى . والتبرد الخطير الذى يقوم به الحدس هو تعبير عن ضجر الانسان القديم من المراقبة الصماء التى بخضع لها من قبل الاشياء المحيطة به . وهو نفى الانسان العاجز ، للموت ، واشتياق ائلى محيط للخلود . وهو كذلك يعنى القوة الحيوية التى شكلت الوجود الحى قبل ان يتشكل الدماغ . وهذا الحدس نفسه هو الروح التى تسرى فى كل المخاليق الحية ليمتد عبر ثغرات الحدوس والأحاسيس والفرائز الحيوانية وأرواح الاشياء كجسر تفاهم أبدى بين الانسان والطير والبحر والعاصفة والرمل وكل الاشياء . لقد امتلأت مملكة العقل بمصطلحات كثيرة ورموز ومعادلات ، وأضحى الدخول فيها محتاجا الى مؤهلات وشروط .

وتحول العمل العقلى الى صـنعة دقيقة حاذقة ، ملاحظة واستقراء وتجميع واستنتاج وتعليل ومقارنة وقانون .. الخ .. والشاعر لا يطبق ذلك ، لانه لا يريد أن يصنع ، بل يريد أن يذف اختياره ، يرسم ارادته ، فلا غرو اذن ان تنطلق حدوسه وأفكاره بكامل الحرية وبدون حبر أو تعجيز أو حواجز عقلية .

وانبناق القصيدة طبيعى عند الشاعر الحقيقى من أجل أن

يعالج ضغطه الخاص . ومن أجل أن يضمن — ولو وقتيا — توازنا ما . وكطبيعية نسرب الماء بين أصابع الكف التى تضغط الماء ، وكطبيعية صوت الشلال ، وطبيعية حركة الأملاك ودور الليل والنهار ، تنبثق حدوس الشاعر . والحدوس موجودة أصلا فى أعماق الشاعر كتجاوب فطرى بينه وبين الخارج . انها انعكاس فى وضعية ما تتأكد بفعل الناحية العلاقية التى يرتبط ما فى خلالها الانسان بالكون .

وأهمية الشاعر تتبلور فى ناحية أساسية هى التظهير ، أى تحويل الحدوس الداخلية من رحلة الاستبطان الى الاعلان ، وهذا التظهير كإفصاح عن حركة الداخل لا يمكن أبدا أن يتطرق اليه الامتعال . بل ان الأثر الخارجى فيه — أى القصيدة — هو نمو امتدادى للصوت الداخلى . وعبر الحدس لا يمكن أن تقف أبعاد معينة ، فكثيرا ما تلفى الحدوس المسافات أو تقف فى مكان لا تاريخى لتتوصل الى فهم تاربضى مغاير . وهى إذ لا تصمد أمام مناقشات العقل ومناوراته على اعتبار أنها غير خاضعة أبدا لتعقيدات أو تقنيات معينة باسم العقل أو حتى باسم الحواس ، فإنها تعتبر أحيانا النافذة التى تطل على أقصر الطرق بين مجموعة نقاط . لذلك فالحدوس هى إطلاقات الداخل الجريئة نحو العالم السرى والكثيف المجهولية . وهى أيضا رؤيا البصيرة الداخلية التى لا تنقيد بشكليات الإدراك الحسى . والشاعر نفسه عندما ينظم قصيدته انما ينطلق من حالة معينة . وهذه الحسالة المعينة تتزاحم فيها الحدوس والاحاسيس والأفكار بحيث تتوالد شعريا لتستطيع التعبير عن أدق الخلجات الداخلية أو التأملات أو التطلعات الى ما وراء الأشياء الواقعية . والحدس نفسه ذاتى لانه مقرون بذات الشاعر لكن ذلك لا ينكر وجود معادل وسطى عام أحيانا . و (بليك) عندما يتكلم عن نهاية العالم احترقا بعد ستة آلاف عام (لان الجحيم هو الذى أخبرنى بذلك) انما لا يتكلم مدعوما بحجج عقلية

بل يتكلم بفعل موحبات حدسية تصور له نهايات الخطوط وبهذا الشكل .

لقد كان شعر (بودلير) مليئا الى حد ما بالموصلات الحدسية كطريقة لاجتياح وجه عالم متشنج . و (رامبو) نفسه كان ينصت الى حدوسه منغمما خطواته وفقها من حيث ان حدوسه كانت قدره الغريب والهالمه المتخطى لكل ابعاد الرقعة .

ومن شعرائنا العرب يقدم (أودنيس) صباغات شعرية رائعة كمعطى لعملية الانشاء الداخلية التي يمارسها في أعماقه الحسية ، وحيث تومض الاثراقات الحدسية بنقلات سريعة ترسم طينها اذهل امام عيني الملقى . وبينما يسقط البعض من الشعراء في احضان المخاطبة العقلية والتقريرية بفعل ارتباط شعرهم بالمناسبات والاهداف السياسية . وهؤلاء الذين يخفت البزوغ الحدسى في قصائدهم ثم وحدهم الذين يظلون في مكان واحد من حيث أنهم استنفدوا أو يستنفدون شحناتهم فيقعون تحت أسر إمكاناتهم السابقة بحيث يظل الشاعر محافظا على مقياس معين أو لا يتجاوز أبدا طوال السنين .

لذلك نرى (صلاح عبد الصبور) مثلا ، وأحيانا قد راوح في مكانه نفسه فيها 'اذ' 'سنثينا انتقالات تجاوزية بسيطة ومحدودة . ان بعض قصائده تنضب فيها الحركة النرة للوجود وتنفقد الانبثاقات الحدسية بحيث يتعاون العقل والمنطق على اغتيال الكشف الحدسى . وهذا بعض السر في كون تلك القصائد متوقعة تماما وكأننا نستطيع ان نفهم ما يريده الشاعر منذ الوهلة الأولى . وان من المؤسف ان نرى وبسبب من ذلك ان بعض الخور بدأ يتطرق الى جسم بعض قصائد (الجواهري) الاخيرة مما أفقدها الكثير من وحيها الشعارى الحقيقى .

اذن : نالشعر الذى يتحجر فيه النبض الحدسى يكون اشبه
بالسرد وحتى القيمة الجمالية التى فيه لا تقوى على الاثارة الحقيقية
التي يصنعها الشعر .

اما الشعر الذى تتبرعم من خلاله الحدوس المتألقة مع الوعى ،
ومن خلال العلاقة بين التشخصن والتعاضد الجماعى العام ، فهذا
يعطى صورا جديدة وحركة جديدة ورموزا غنية ومناخا يعد بالدفء
الكونى ، على اعتبار انه غير متوقع بل يحمل شحنات متغيرة خصبة
لم تكن منتظرة بل تحمل المفاجأة السارة للقارىء ، مفاجأة التجدد
الاكثر أمراقا .

وهكذا نستطيع ان نضع اليد على الخط الفاصل بين الشعر
الجاف والتجربدى من جهة ، وبين الشعر الممتلىء بالرؤى . ولكون
الشعر المشبع بالرؤى هو شعرا منفلتا من الاطار المادى ، اطار
الاشياء الحجرى والموضوعات المذهبية ، فهو شعر مخلص يتعقب
اصوات العالم الحقيقية لانه صوت أكثر من حقيقى .

وهو هنا يمثل الرؤيا الفائقة جدا — عند النبو الصوميين
مثلا — بل لا يتخلى أبدا عن ارتباطاته الحقيقية ، بارتباطاته بالأرض
بالخلفية الانسانية ، بالبعد الحضارى ، وبطبيعة اللغة وامكانية
اللغة .

ولكنه يريد وفى نفس الوقت — الوقت الذى يدرك فيه الشاعر
تفاهة تصور القطيعة الكلية عن العالم — ان يمارس نوعا ما
حرية . وحرية هنا ليست الشعار الذى يحتفى به من الواقع أو
يفتعل به لعبة ما ، وليست مضاربة يقدم عليها سعيا وراء نتائج
عملية معينة . بل حرية هنا العبور الجرى الى ما وراء حدود
وجوده الذاتى المشخص والمجمد عبر المواضع العقلية
والاجتماعية .

وهذا العبور كمغامرة تشق اللحم المترحل لوجه العالم العانس
لا يمكن ان ينسم بدون اخصاب الحدوس واطلاقها كقبض تلقائي
يؤكد استمرارية المزاولة .

ونمة نقطة ينبغي الاحتراس منها لان قبيها خطرا ما . هذه
النقطة هي ان البعض يمتلئ اساسا الرؤيا ، فيقدم صورة باردة
مضلعة وزائفة بحتبا وراء العبارة ، معتقدا ان غرابة المصطلح
الشعري تد تتمكن على الانعام بوجود معانقة للشاعر مع المطلق .
ولكن هل هذا يستطيع ان يحجب تجريدية المعانقة وشكلية
المطلق ؟ طبعاً انه يشير الى امر محتوم هو فقدان التجربة الشعرية
اصلاً بحيث لا تعدو العبارة كلها ان تكون لعبة استخفاء فحسب .

الشعر والاسطورة:

ان للأساطير أهمية كبرى . ولم تكن هذه الاهمية معزولة
عن التطور التاريخي للانسان بل انها من صلب هذا التطور اضافة
الى انها أسهمت في تغذيته عبر المسافات الزمنية الموهلة في القدم .
ففي الأساطير تكمن الجذور الدينية القديمة التي عاشت وهبات
مجالات خصبة للقدرة الانسانية . وهذا الترابط بين الاسطورة
والدين والسحر لم يكن اعتباطياً ، بل كان تشكيميا طبيعياً فرضته
الارادة الانسانية من اجل تلمس نوافذ النمو الحقيقية . اى ان
هذا التشكيل كان مرهوناً بالوعى الانسانى ، ذلك الوعى الذى لم
يكتمل ولهذه اللحظة . بل انه يمثل صيرورة مستمرة وديناميكية
مطلنة .

ومع ارتباطات الاساطير والسحر والدين كان الشاعر عينا
تطل منها هذه الحركة الملتهمة .

فالشاعر فى أغلب حالاته يجنح جنوبا روحيا منطلقا ومتمردا على كل الاعاقات والمجسّدات القائمة . اى ان الشاعر يجسّد اشياءه عبر تحطيه لكامل التجسّدات المشخّصة تحت عينيه .. وكما ان الاسطورة هى رواية اخرى تجسّد وضعًا خياليا متمردا على النسخة الاصلية (الواقع) دون العزل الكلى ، اذن فالشعر والاسطورة يرتفقان فى درب المغايرة لما هو قائم عبر القدرة التخيلية والفنية . وهذه القدرة التخيلية والنبؤيّة التى توحى بملاحح شبه دينية تحوى الامتلاءات الحسية والحدسية فى المقابلة بين الطرفين ، الواقع من جهة ، والاسطورة والشعر من جهة اخرى .

ان الوضع البدائى للانسان والذى من خلاله برزت الاساطير كضرورة هو عين مايروم الشعر اليوم التفتيح عنه والتفنن من خلال شميمه الموغل فى البراءة الفطرية . ولأن الاسطورة نشأت فى ذلك الجو ، وحيث كان الانسان يتعامل بنقائه الفريزى ، فاذن لابد ان تترجم الاساطير التجربة الانسانية عبر المدى الزمنى ، تلك التجربة الفنية والتى تعد الميلاد الحقيقى للوعى الانسانى والتى ترسم بصدق نمو الادراكات البشرية التى يتأكد من خلالها الانسان .

ويخطئ من يتصور الاسطورة ابتداء خياليا مطلقا . فالاسطورة ومهما تكن انها تعكس وضعًا انسانيًا ، كما يفعل الشعر . واضافة لذلك فان الاسطورة — وكما أوضح دور كهليم — ليست انعكاسًا انسانيًا من خلال الكينونة الفردية بل هى انعكاسات لحياة الانسان الاجتماعية . ولذلك نهى تحمل فى تضاعيفها درجات ومراتب النمو الحضارى الموضعى أو العالمى . وللتلازم القائم بين الحضارات فى كل العالم فان انعكاسات ذلك التلازم قد برزت بوضوح فى الاساطير التى مهما وصفت بكونها محلية — فى مناطق

ما - نهي لابد ان تحمل بذور الامتداد والتشابه بينها وبين الاساطير
فى المناطق الأخرى .

ولذلك أضحت الاساطير ملكا عالميا شائعا يؤثرخ طفولة
البشرية وزخم عواطفها وانفعالاتها ومدى استطاعة الوعى على
ضبطها وإدارة دفتها . وبفعل هذه المكنة استحدثت الاساطير مكانة
رمزية خطيرة تحولت بفعل الفنون المبتكرة الى مادة ثرة .

وبذلك تعدت أهميتها الحدود التجريدية والزمنية وتحولت الى
منشطات تساهم بشكل أو بآخر فى ايجاد الجبهة بين العمل الانسانى
وبين الحلم . وهذا هو عينه ما يهم الشعر . فالشعر اذن عندما
يستعمل (الاساطير) أحيانا فما ذلك الا لالتقاءات الجذور حيث ان
الاسطورة نفسها كانت كالشعر (لولا تدخل العقل أحيانا فى تخطيط
عناصر الاسطورة) .

وهذا الحنين الى البدايات ، اى حنين الشعر الى الاسطورة
والى السحر والى الدين ، لم يكتسب غرابته الا بفعل ممارسات
العقل وسيطرته المطلقة . فتطور العلم والتكنولوجيا جعل الاحلام
تضعف تدريجيا وحول التأمل الى وجهة تختلف كليا عن التأملات
الميتافيزيقية التى ترتوى من منابع الخيال اللانهائية . اذ أن الشاعر
والعالم عندما يتأملان انما يصوغان قصصائدهما . ولكن الطرفين
يسيران مع ذلك فى طريقين متباينين تماما . وفى دائرة الاخيلة
اللاعلمية ، والانسانية رعت أساطير كثيرة وانبثقت قصائد كثيرة .

وكان العناق تضرب جذوره فى التربة البعيدة . لذا فان
استعمال الرموز الاسطورية فى القصائد طبيعى جدا تفرضه تأريخية
الانسان وتطوره من بدايته اللاأخلاقية الى أخلاقياته الجديدة .
وتفرضه الرابطة الجذرية العريقة والممتدة عبر الزمن الماضى .

وهذه الرابطة نفسها كرابطة روحية ما هي الا نوع من الانشاءات الفنية التى ترمز فيها الانسان على محدوديته . وقد تكلم (ف . س . برسكوت) فى (الشعر والاسطورة) قائلا : (الاسطورة القديمة هي الكمية التى يتطور منها الشعر الحديث فى بطن عملات بسمها علماء التطور : (التمايز والتخصص) وعقل موجد الاسطورة انموذج أعلى . وعقل الشاعر ما يزال فى الاساس صانع اساطير) . انه اوضح الرابطة ولو انه لم يحاول أن يتوغل فى ذلك مكتفيا باعتبار الاسطورة هي المعين الذى يرتوى منه الشعر . ولعل مما لا بدخل فى صميم الموضوع التأكيد على أولوية الشعر واعتبار الشاعر هو الموجد الحقيقي للأساطير .

ان الشاعر البدائي المجهول كان صاحب كرامات غدة ، وكان يقف وراء تحولات كثيرة جسدها هو بفعل تأملاته الخصبية . ولكن اضفاء طابع الأولوية للشعر لم يصمد فى المناقشات لقلة الأدلة . . لانه من المستحيل الحصول على (عينة) من شعر فى العصور القديمة جدا . ومتى ما نوافرت بعض الأدلة أمكن تحويل الظن الى يقين رياضى فى كون الشعر هو الجذر الحقيقى للدين والسحر والاساطير والتشكيلات الفوقية الأخرى .

المهم اذن ، ان الرابطة — كائنا ما كانت الغلبة فيها — بين الشعر والاسطورة هي رابطة حقيقية . لذا فاستعمال الرموز الاسطورية فى الشعر انما هو جزء يتم عملية الخلق الشعرى بحيث يكون هذا الرمز الاسطورى لبس نابيا ولبس تركيبا قسريا بتعبده الشاعر للايهام بغزارة ثقافته . بل ان شرطه الوحيد هو تضمينه بالعفوية التأملية بحيث تتناسك الصور والمضمون مع الرمز الاسطورى بعدم استغناء ، بتأخ كل حميم يتعمق فى حضرة التصعيدات الروحية . ان اغلب الشعراء الغربيين قد حققوا

استعمالا رائعا للرموز الاسطورية . ومبعث هذا كون هذه الرموز ترتبط بتاريخهم الحضارى ، وهم فى عملية وعيهم لها تشرّبوا بها حتى كادت تتحول فى خلفيتهم الفكرية الى حديث عادى . بمعنى انهم ذلّلوا وبعد ذلك التذليل أصبح حين استعمالها فى شعرهم بدون أى قسر . ولكن هل نجح الشاعر العربى المعاصر فى عملية التمثيل واستيعاب الاسطورة شعريا ؟ .. على الاغلب ، لا .. فالشاعر العربى المعاصر محدد ولكنه فى نفس الوقت أراد ان يفتعل تجديدا ما . ومن الممكن ان تكون الوضعية بشكل آخر فيها لو ترك للزمن دوره فى توليد علاقة الاساطير بالتفكير اليومى للشاعر . ولكن استعجال التجديد دفع الشاعر العربى المعاصر الى اقتباس الاستعمالات الرمزية ، أو حشرها بفجاجة أحيانا ، وان أفلح بعض الشيء فان ادخال الاسطورة يحول القصيدة من شعر الى صناعة حاذقة .

الشاعر العربى لم يهضم اساطيره الخاصة ، المحلية والقومية ولم يتوصل عبر ادراكاته المتوسعة الى مهم جذورها وارتباطاتها العالمية ، فأنى له اذن أن يحول الاساطير — القاسية والعنيدة جدا — الى احياءات وحدوس وحركة اهابة كاملة الحرية ؟

— ان (بدر شاكر السباب) الذى يعتبر بحق أكثر الشعراء العرب استعمالا للأساطير كان نفسه يوهم القراء بان استعمالاته تلك كاستعمالات الشعراء الغربيين — اليوت مثلا — . لقد فسر ذلك بحدينه : (هناك مظهر مهم من مظاهر الشعر الحديث هو اللجوء الى الخرافة والاسطورة والرموز . ولم تكن الحاجة الى الرمز ، الى الاسطورة أبس مما حى اليوم . فنحن نعيش فى عالم لا شعر فيه . اعنى العالم الذى تسوده قيم لا شعرية ، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح . وراحت الاشياء التى كان فى وسع

الشاعر أن يقولها ، أن يحولها الى جزء من نفسه ، تتحطم واحدا فواحدا ، أو تنسحب الى هامش الحياة . إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعور لن يكون شعرا . فماذا يفعل الشاعر إذن ؟ عاد الى الاساطير ، الى الخرافات التى ماتزال تحتفظ بحرارتها لانها ليست جزءا من هذا العالم . عاد اليها ليستعملها رموزا ، وليبنى منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد كما أنه راح من جهة أخرى يخلق أساطير جديدة ، وأن كانت محاولاته فى خلق هذا النوع من الاساطير قليلة حتى الآن) .

ان الاسطورة تحمل محتوى تاريخيا لا يمكن زحزحته . وهذا المحتوى تضامنا من خلقه العقل والعاطفة ، والفرد والمجتمع ، والنهائى واللائهائى . فبرز كصوى كبيرة تشير الى الاتجاهات العديدة فى العالم : الميلاد والموت ، الحب والكراهة ، والشجاعة والجبن ، الحرية والعبودية ، الآلهة والجند ، الحقيقة والقدارة . وهذه الاساطير اذ تدرس ، انما لا تدرس بشكل أكاديمى يقود الى استعمالها بحثو المعنى . . انما تدرس عبر ارتباطاتها الحضارية والرموزات التى تشبر البها . وتصنف بعنئذ المداليل لتمنح شحنة ايجابية ، وتزال عنها القشور والغيبية والظلاميات . وحينذاك فقط تدخل الاسطورة فى وعى الشاعر فى دم الشاعر ، وبذلك تتوغل فى نسيج القصيدة بانسجام رحب يتعاطف بكل ثقة مع معانى الشعر الحقيقية . ان ترويض الاسطورة كترويض الحصان الوحشى الذى عجز عنه القادة الكبار وروضه الاسكندر عندها كان طفلا . لقد نجح الاسكندر لانه أدرك نقطة بسيطة جدا لكنها كانت مخبأة عن ذهن القادة الكبار أصحاب الخبرة العتيدة . هذه النقطة البسيطة فيها لو أدركت أصبحت الاسطورة طوع ارادة الخلق الشعري .

وعموما نستطيع القول ان الاستعانة بالاساطير فى التعبير الشعري لا يمكن ان تتحول الى غاية ، فهذا ما يسقط الشاعر من

الحساب . ان الاساطير يجب أن تتحول الى أدوات مؤكدة للقدرة
فى التعبير وأكثر ملامسة لمحيط الحقيقة الشعرية . وعبر هذا فقط
تنقلت من عادية الاستعمال فى الترمصيع المعمارى للمنظومات
الشعرية . . وتتشابك الاسطورة مع الحالة الحسية والحسية
بمرافقة مستمرة حتى النقطة الحاسمة حيث ينضج المعنى الذى
بستبطنه الشاعر وحيث يندهل الملقى بفعل التفجير الفنى
الحاصل .

هذا وقد ماتنا ذكر شئ يبدو على غاية من الاهمية . هذا
الشئ هو العلاقة الصبمية والمتطورة بين نمو الشعر (الرمزى)
والاستعمالات الاسطورية . ان الرموز نفسها كانت بمثابة المهد
العضوى للاسطورة فى الشعر . ولقد كان (كونراد) محقا بقوله :
(ان الأدب كله بناء رمزى) من حيث ان الرموز هى طرقات الشاعر
أو الفنان فى الولوج الى عالم الرؤى أو جوهر الاشياء . وقد ظهرت
بؤادر الرمزية الاولى عند الشاعر (بودلير) فى قصيدته (التجاوب)
حيث حول العلاقات بين الكائنات الى علاقات رمزية خفية يدركها
الشاعر محسب . وكذلك عند (استيفان مالارميه) وعند الشاعر
الكبير (بول فرلين) الذى كتب قصيدته (فن الشعر) وصاغ فيها
مبادئ المذهب الرمزى . وما ان تحول الرمز الى لغة شديدة
الحساسية وسريعة الامتثال للحدوس حتى تفتحت أبواب المهابة
لولوج الاسطورة الى عالم الشعر . ومن هنا فان المطالبة بتدخل
الاسطورة مع بناء القصيدة الكلى وتشكيلها الفنية من أجل ان تدخل
فى وجدان القارئ كمنطق شديد التجاوب ، لا تعنى الانطلاق من
مشروعات على غاية من التعقيد ، بل من حقيقة لها جذورها
الصحيحة . ولهذا فان الاسطورة ضمن القصيدة تحوز على امكانية
التفجير المدهش الذى ينتظره القارئ بانبهار .

الشعر والرقص

فى هذه النقطة بالذات تلتقى مسائل كثيرة تتوضح ازاءها نوعية المشروع الإنسانى . وحتما أن المشروع الإنسانى ليس أسطورة مجردة عن الفعل بل هو يكاد يكون (العمل — الاسطورة) قياسا مع النشاطات اللاانسانية . والرقص نفسه يندمج كوسيلة ضمن المشروع ، تقود ضمن اسهامات أخرى الى غاية مشروعة . من حيث أن الرقص معزول تماما عما يلحق به من فهم تقليدى شائع أى أن الرقص يعنى لدينا الحركة أو الانتفاضة الانسانية الملتقية بأعمق الأصوات الداخلية غير المسبوقة والموجهة كلغة ذاتية تنط فى كل الحالات ارتفاعات جدارية قدرية . لكن الشعر نفسه لغة تلتقى مع أكثر الأصوات الداخلية بعدا فهو والرقص توحيان من خلال العلاقات الحسية والحدسية ، ومن خلال المشروع الإنسانى الجدى .

فاولا : الشعر والرقص كلاهما يمتلك ايقاما . وهذا الايقاع هو الشكل الخارجى للحركة الداخلية التى تشد الانسان بالعالم شدا علقيا لا ينقسم أبدا .

وثانيا : أن الرقص هو التعبير البدائى والتلقائى تماما ، غير المتأثر بتعقيد مفروضة . والشعر نفسه يكتسب وجوده من خلال

هذه النشأة المستمرة الدفق لذا فالشعر والرقص هما شكلان من لفة واحدة ينرصدان الحركة الحياتية العبهقة حركة الانسان فى محاولته أن يكون الاشياء نفسها ببدائية معاصرة دونها عقلانية كلاسيكية أو تقليدية موروثه أو بنود أخلاقية من أجل ان يرسمها العمق الانسانى .

وثالثا : ولكون الحركة ازاء العالم ، أى الحركة الانسانية ، هى تمردية معارضة ، فغالبا ما تكون حركة الرقص وحركة الشعر من قبيل الوحشية الواعية وحشية الرعدة الانسانية الاولى والمنتهضة ضد التواطؤات اللاانسانية . وكما يدين (نجسكى) الحرب برقصة ضارية رهيبة ، فكذلك يدينها الشاعر فى عشرات القصائد . وادانة الحرب نفسها تحتاج أصلا الى الحركة الوحشية الواعية ، التى من خلالها يبتدى العنف الثورى مشروعا ومبررا تماما .

ورابعا : ان الشعر والرقص كلاهما يمثل توقدا روحيا . وفى الشعر تتوقد الكلمة لتهز الصمت الغبى والرضا المظلول . وفى الرقص تتوقد حركة الروح مسخرة الجسد الثقيل والاعتىادى لاغراضها .

وخامسا : ومن ناحية الغرض ، الغرض الذى يلج قدسية المشروع الانسانى تتوافر الغاية الانسانية عند الشاعر والراقص فقد يبكى الراقص ويبكى الآخرين ، وقد يضحك ويضحك الآخرين . وقد يتشنج أو يثور أو يكسل متبكنا من اثاره المشاهدين ، خالقا رباطا روحيا قائما بينه وبينهم . وكذا فذلك عين ما يبتغيه الشاعر ، وما هو حاصل بينه وبين المتلقين . فالشاعر والراقص اذن يمثلان الغرض الانسانى المحدود الى الافق البشئرى . وللمعودة الى موضوع الرقص ينبغى تشذيب الرقص من الانطباعات العالقة به

نتيجة للاعتيادات المتكررة التى تخلق حول الرقص انطباعات جامدة وظالمة . فالرقص ليس اللعبة الانفعالية الضاجة التى تروم فرح وتصفيق المشاهد ، بل ان الرقص هو طريقة للتعبير عن الدخائل الانسانية الشديدة الحرارة . وهذا التعبير الرقصى هو وبالاساس غضبة ازاء الموت ، واجتياح لكل المصطلحات الشعائرية والمنحجرة التى ترهق الانسان بأخلاقية عديمة المحتوى وليست أكثر من كونها غرورا لاهوتيا من مرحلتها الاخيرة . فالراقص لا يمتلك الا لغة وحيدة وشاقة هى لغة امتطاء الروح للجسد وهذا التسخير كميل للتوحد الداخلى وتخل عن الثنائية القديمة (والرسمية) بين الروح والجسد هو عين ما يطمح اليه الشاعر وكل فنان حقيقى . ولذا فالشاعر والراقص كلاهما يسير فى طرق لانهائية ولو أنها تحمل النهائية أصلا وفى طرق مطلقة ولو أنها تحمل النسبية أيضا ، وبين المؤلف واللامالوف يتحول الشاعر والراقص الى كينونة ايجابية متحدية ترشق العالم بمغناطيسية الكلمة أو الرقصة . الشاعر يزيح المحيطات التى تحاصر عبته النووى ، والراقص بحركته يسحقها بقسوة وشجاعة غريزية تتحدى التيد . الشاعر يتحرك ، يؤثر بنفعل ، أى لا يتهاذن أبدا ، والراقص نفسه عدو للبقاء فى وضع تقليدى روتينى ، بل يتجاوب مع ندائه الداخلى . وهذا النداء يكسبه الطاقة الغريبة والالهام الشعرى الذى يجعله يقفز فوق المواضع الاعتيادية والحدود الجسدية والاجتماعية .

فى القصيدة طلقة ، وفى الرقص طلقة .. فى القصيدة تحد ، وفى الرقص تحد ، فى القصيدة مداخل ثائرة ، والرقص ثورة ! فى القصيدة حرية كاملة ، وفى الرقص حرية كاملة أيضا . ومن خلال الحرية الحقيقية تتلاقى الابداعات الانسانية الفنية والادبية على سبيل النشوة الروحية . ومن خلال النشوة الروحية تتبلور نشوة ديونيسوسية ظافرة فى كل حالات البهجة والنكوص .

وهذه النشوة ، نشوة الرقص والشاعر ، هى نشوة دينية
... وجذور الشعر والرقص تضرب فى اعماق الحضرة التى
تضرب فيها جذور الدين . و (المصلون) وهم طائفة مسيحية من
الهرطقة تعتبر الصلاة المتصلة هى التى يمكن أن تجتث الخطيئة
— كانوا يرقصون من أجل أن يطأوا بأقدامهم شياطينهم — وفى
رايهم أن لكل انسان شيطانه — وهم فى رقصهم هذا كانوا يمتلكون
خاصية أخرى هى خاصية الانكشاف الشعري . فالصلاة — شعر
والرقص شعر ، وكلاهما دين الحنين الى المطلق والرغبة فى تمزيق
سستائر الظلمة .

وبحكم هذا العناق الحميم والاصيل بين الجذور فى الشعر
والرقص والموسيقى والدين أصبح للاغريق اله يدمى الاله
(أبوللون) الذى كانت تحيط به ربات الوحي عازفات على الاوتار
مفشدات ، لانه اله الرقص والموسيقى والشعر والالهام (١) .

(١) (عن الباب المرصود) لعمر فاخور .

الشعر والمخدر

يجب الإشارة بديا هنا الى كون الموضوع غير متعلق بالشعر السياسى ، الشعر القومى أو الوطنى أو العقائدى بالمصطلح المعروف فى المباشرة والوضوح بل بالشعر الآخر ، شعر الرؤى والاشراق والطبيعة الانسانية اللاواعية ، حيث يستحم الشاعر فى عالم من شعاعات غير مرئية ومقدسة .

والمخدر هنا تأثير خارجى . فعمل متدخل لتحقيق انكماش الوعى واطلاق اللاوعى والعمق الباطن المجهول والغامض والمحجور فى اسيجة الماضى أحيانا ، أو المهمل ، أو اللاعقلى أحيانا أخرى . . ولذا يستسحن ان نفرق بين الخدر الطبيعى والخدر الاصطناعى . فى الخدر الطبيعى يتجرد الشاعر من انضباطات عالمه الفعلى المعاش بتجربة مباشرة مع المطلق وهذه التجربة غنية تماما لكونها طبيعية تماما وحالة عناق مع المجهول المقدس ، ذلك الوثنى الذى يتعبده الشاعر . أما تجربة استعمال المخدر فهى تقدم نتائج مشابهة لكنها غير طبيعية لأنها تفتقد أصلا الامتداد أو همزة الوصل بين الوعى واللاوعى ، بين العقلى واللاعقلى ، بين الفعل واللافعل بين الماضى والزمن القادم . وهذا الامتداد له وجوده غير الاصطناعى

الذى اذا تجلى لوحده بدون معونة خارجية فانما يرسم نفسه
بكامل ابعاده ، فى حين انه يرسم نفسه فى تجربة الخدر الاصطناعى
تحت بقايا رقابة شخصية داخلية قريبة الاحتفاء . واى عاقل يدرك
الفرق بين تجربة الخدر عند (رامكريشنا) مثلا وبين (سارتر)
فى استعماله المخدر (اى الخدر الاصطناعى) . (رامكريشنا)
يستغرق فى اشراقات وصفاء رؤوى عجيب ، فى حين مخدر
(سارتر) يصور له (أبا جلبو) بطارده .

ان الحديث عن (رامكريشنا) يجرنا للحديث عن الشعر
الصوفى . وهذا الشعر هو الروح الشعرية الحقيقية . انه مكاشفة
خارقة مع المطلق ، وهو عودة الى البدايات الاولى فى الوجود
حيث تلمع أجواء جديدة يطرقها الشاعر نفسه فى رحلته . وهذه
الأجواء التى تشكل الملكوت الساحرة الآخاذة تخلق فيضا تلقائيا
من مشاعر الاتحاد بالكون والاشياء . ان الشاعر تنفى امام بصيرته
الداخلية الجامحة كل الحدود والاسيجة التى تحرم على الانسان
العادى المرور ، فيدخل فى قلب الاشياء ، فى قلب الزمن ، يتأخر
الى الماضى أو يستبق الما وراء . ودخوله هذا فى ملكوت (صباح
الخليقة) عند (هكسلى) أو (خاتمة مطاف الخليقة) مثلا عند
(المتصوفين المقدسين) انها هو دخول فى الكلمة ، فى الهمسة ،
فى الحركة . ومن اجتباع الكلمة ، الهمسة ، الحركة ، والنفس
تتوالد قصيدة وهذه القصيدة تكون عظمة حتما مادامت من نناج
(الغيبوبة) ، الغيبوبة هى التى تهمننا ، وهى مقياس شاعرية
القصيدة . ماهى الغيبوبة اذن ؟ هل هى فقدان الكلى للوعى
وانعدام الرقابة العقلية ؟ هل هى عودة للفرائز البدائية ؟ هل هى
اطلاق للوحشية الموروثة ؟ .. ان كانت هذه هى الغيبوبة فبالتكبد
ان القصيدة تكون مجرد صراخات حمقاء وتشنجات وشتائم ، اى
وضعا جنونيا ، وبالتالي تنعدم القصيدة كليا .

فى الحقيقة ان الشبوبة المتصودة (غيبوبة المتصوف والفنان
الذى يمنح نفسه كلية لعمله الفنى) هى غيبوبة.من نوع خاص .
هى استقطاب الوعى الخارق المتصادم مع الوضع الكونى المتورم .
وهذا الاستقطاب ينتقل الى الخط الآخر الذى يولزبه ، خط اللاوعى
المولود عبر تركيزات الوعى ومناضلاته ، وذلك كله ابتداء من لحظة
لجوء الوعى المريد للحلول بالأشياء والعالم (الى استعمال الغياب
اللاواعى ، والذى يمثل قمة الوعى . اذن ومن هذه القضية يكون
الغياب هو ذروة الحضور ، هو ذروة الامتداد فى مناطق العالم غير
المكتشفة وغير المألوفة ، الحضور المكثف ، العنيد والبطولى هو
غياب ، غياب عن الموجودات من المهبوسات والمحسوسات ، ولكنه
حضور كلى مى حضرة المؤاخاة مع الروح الكونية ، مع الماضى
والحاضر والمستقبل . ومن هنا بتغير زمن الشاعر ، ومن هنا
صالح الشاعر بين الوحدات المتعارضة ، ومن هنا أيضا ديمومة
العالم . والشاعر نفسه (بلال) يؤذن ، بالديمومة ، بالرعشة
الخالدة ، بالنفثة الانسانية المتحدية .

ويبرز هنا خطر واضح هو خطر افتعال الحالة الصوفية ،
هذا الافتعال المصاحب بقدرة ثقافية وبلاغية ، حيث يظهر ناظم
الشعر متوترا مرميا فى الابعاد القصوى ، أو فى الابعاد الفائقة .
تارة يتغور وتارة يتحدب وتارة يبتسطح ، وترتج كلماته مطلسمه
واخزة ، شاكاة ، فى سالم من فراغ مهمل .

الكلمة التى يستعملها هذ الناظم تحمل مدلول العمق . الكلمة
الكبرى التى تحوى كبر العالم ، لكن الناظم يقهرها فى ساحة
الاذلال . الكلمة عنده تهان ، تسرق ، تدهس ، وهذا لا يهمه مادام
يريد ان يكون القراء مغفلين وهو وحده البطل الفخ .

. ان الاشراق هو الانفتاح الحقيقى ، هو تلمس الجذور الاصلية
وغير المدركة للعالم . هو اتصال الحدى بالبعد المطلق . هو نفى
للموت وايدان بالخلود . وبالتالى هو التحدى لشيئية الانسان
وابتات للانتصار . فالخدر الاصطناعى اذن لا يسد مسد الاشراقات
الحقيقية . والبلاغة المنطقية لا تستطيع ان تزيف معنى الكلمة .

ونعود الى الناظم الذى تحدثنا عنه . هذا الناظم يستطيع
ان يراجع نفسه ، يستطيع ان يتأكد من كونه صادقا ، وبعد ذلك
ينشر قصيدته . لكنه عجول ، يفعل الرؤيا ، يفعل الكلمة ، يفعل
كل شىء ، وبالتالى يقذف بقصيدته . وطبعاً لا تكون قصيدته أكثر
من قماشة ممزقة ومزقمة بالوان صارخة . هذا الناظم يتعاضم
عندنا فى العراق بنسب عديدة واضحة ، يتشربق فى الكلمة ، او
يتغنج او يرقص ، يتثنى حادا ، مدببا ، متطربا ، ولو ان التشربق
والغنج ، والرقص بأنواعه يكون تجربة طبيعية وليس تمثيلا لكان
فى ذلك شأن آخر ، اما الرسم الفنى لقضايا غير مدركة وغير
معاشة ، او الرسم اللافنى لقضايا مدركة ومعاشة فهذا ما لا يكون
من الشعر حصرا وتحديدا .

الشعر والجذور

القصيدة تمتلك بناء . وهذا البناء يتشكل من عدة صور منسجمة فى وحدة منطقية . هذه الوحدة المنطقية هى منطق جديد للعالم ، حيث ينسف عالم بأكمله وتنشأ محاولات يستجيب لها العالم الجديد . .

واذ تتكلم القصيدة بنفس لانهاى واذا تجول فى ابعاد غير ممكنة وممكنة بمعنى ذلك انها تمتلك بعدها الثابت كرصيد يمتد منه ومن خلاله منطقها التمهيدى هذا الرصيد هو الجذر ، فالقصيدة ذات جذر . والتغور نفسه ، والخلفية ، والاوليات ، كلها ترقد فى الجذر وبدون الجذر تنهى وحدة القصيدة الذاتية ، وينتفى تموضعها .

جذر القصيدة يضرب فى امتدادات افقية وتحتية تتشكل فى التقاء الشخصية بالزمن . انه يعيش فى أعماق الشاعر ، فى انقباضاته ، فى خذلانه ، فى تطلعاته ، فى زحفه التلقائى الباهت ، فى ماخيه ، فى معاشاته اليومية . وهذا الجذر يعطى للقصيدة روحها الأكثر نقاء ، حيث لا مجال للتسويات واضافة أغطية واختلاطات ، اذ من الجذر الحقيقى ، جذر التجربة المحصنة

بالدزاین الانسانى والتأريخ تتولد (الشرارة الالهية فى زند البشر)
— على حد تعبير بيرس — ان القصيدة نفس دينى ، وكل نفس
دبنى يتاهل بشروط الولادة واشكالات النبو الذى يقاوم اللاوجود .
والدين نفسه له بعدان ، ثمق يعود الى الماضى ، والآخر توغل
فى المستقبل .

والبعدان مشروطان متلازمان . وفى القصيدة ، كما فى
الدين . فالقصيدة الحية ، القصيدة التى تقاوم العالم الممزق بأدوات
مستنبطة من ذات العالم ، القصيدة التى تتجسد فيها الاشراقات
والرؤى بأخوة وبدون عناء ، ويتألف سببفونى ، هذه القصيدة حتما
تنطلق من أرض ، أرض فعلية ، حتى لا يكون هناك أى مجال
للمساومة على حساب الحقيقة . وهذه الحقيقة تسلم من يد ليد
وتنمو من يد ليد عبر الشعور وعبر المعرفة حتى اللانهاية . ولذا
فلا ضرورة تواجد الحقيقة يظل الجذر نقطة البدء .

قصائد (الجواهري) هائلة ، باسقة ، لانها ذات جذر ضخمة ،
(بدر شاكر السياب) ، (سليمان العيسى) ، (بلند الحيدرى) ،
(سعدى يوسف) ، أغلب قصائدهم رائعة لوجود الجذر الحقيقى ،
أما الشخصية الهشة ، العديمة العمق أو الطيبة ، فهذه الشخصية
تافهة ، لا حقيقة فى عطائها . والذكاء نفسه ، قد يضيف مغالطة
أكثر خطرا . فالشخصية المسلوخة عن الحقيقة التاريخية اذا كانت
ذكية فانها قد تلعب دورا قذرا . الذكاء يختصر مسائل كثيرة ،
ويوحي بأنه يستغنى عن التجربة وعن الحقيقة الشخصية ،
ويمارس أبشع تزوير وبأقل ما يمكن من الضجة . والذى أهتم به
الآن هو : (الشخصيات الطبية ذات العمق الموحل ، والذكية
أيضا) والتى تلام (شعرا !) . هذه الشخصيات العديمة القرار
والتي تمتلك ماضيا مزيفا وحاضرا مزيفا ، وتريد أن تفترض وضعها

المستقبل كشرط ضد الآخرين ، تعتمد على شيئين : الاول ، المنطق
والثاني : الامتثال للاقتساسات .

فمن ناحية المنطق ، نصرف تلك الشخصيات بقابلية جيدة فى
استعمال العبارات البلاغية والاستعارات المنقولة (وقديما اكد
أرسطو على خطورة الاستعارات فى اللغة) والجناس والطباق
والمناورات الكلامية الاحتمالية ، بحب ينصت الملقى أمام تلك
الكلمات التى تمتلك خاصية سحرية معينة تخلق انجذابا معنا ،
ويظل مبهورا ، حتى يتأمل ، وبعد ذلك ينفضح الزيف أمام التأمل .
أما الناحية الأخرى ، والتى وقع فيها الكثير من هواة نظم الشعر
الحديث فهى الناحية التقليدية . انهم وبتأثير من مطالعاتهم للشعر
الغربى المترجم وما رائقهم من نقد أدبى ، قدموا عطاء شعريا
ممسوخا . ان صاحب التجربة الحقيقية لا يضحى بتجربته من أجل
تأثرات قرائية . انه يكتب عن تجربته بشكل تكمل فيه القصيدة
مساحة التجربة . ولا مانع من التأثر والاقتباس اذا كان التشابه
طبيعيا ، يمثل حالة انسانية مشروعة . اما ان يقدم (الشاعر !)
قصيدة مشحونة برموز غربية واستعمالات مترجمة واساطير منقولة
ومدسوسة للترصيع ، فذلك ما يدعنا محقين فى تسميته (لاعب
السيرك) المخادع . لماذا ؟ لأن الشعر ليس نزوة أو سيادة جديدة
ورثة للسيادات الارستقراطية .

الشعر دم ، وان كانت كلمة (دم) مثيرة للربح فالشعر
(روح) ، والروح هى العالم وهى الجذر ! .

ان (داماسو الونسو) قد تحدث عن الشعر المقتلع الجذور .
وكانت التسمية مرتبطة (باسمه) . ولكن هل ان هناك شعرا مقتلع
الجذور تماما ؟ هذا ما يعترضنا أحيانا . الشعر شأنه شأن أى
شئ فى العالم لابد ان يمتلك جذرا . وان (الونسو) عندما تكلم
عن (الشعر المقتلع الجذور) كان يقيم بذلك قصائد الشاعر الاسباني

الكبير (جوستابو أدولفو بيكر) الذى كان يقول :

، نولد مع ومضة برق

ويبقى وميض البرق مستمرا عندما نموت

ألا ما أقصر الحياة !

المجد والحب اللذان نسعى اليهما

هما شبحا حلم نلاحقه

والصحو هو الموت)

و : (فى بحر الشك الذى امخر

لا أعلم حتى بماذا أؤمن

ومع ذلك نقول : هذه الرغبات لى

بأننى أحمل هنا ، فى داخلى

شيئا الهيا)

وفى الواقع ان (بيكر) هنا انما يؤكد أنه ليس منقطع الجذور

بل ان جذره كان الجذر المأساوى المشبع بالبؤس والقلق والقرف .

ولذلك تمنى ان يكون (ممثلا تافها فى مهزلة الانسانية الكبرى !) .

ولهذا فهو يمتلك جذره المرسوم بقسوة مظلمة فى عالم منكمس .

اما الشعر المقتلع الجذور فلم يكن عند (بيكر) ، بل ان

التسمية تجد انطباقها الحقيقى عند بعض شعرائنا . انهم فى

الغموض والمتاهات الكلامية يخلقون المضیعة . انهم وبمزيج ذكى

من الاستعمالات المنطقية البارة والاقتباسات استقطعوا أن

بهسكونا وقتا ما . لكننا مع ذلك نعرف من هم ، كشخصيات لا

حقيقية . الشخصيات التى يرفضها حتى (بيكت) نفسه .

أما الشخصيات ذات الجذور الانتحارية ، جذور الامتثال الكلى ، لوضع مأساوى نهى جذور . ولذلك نادولفو بيكر ذو جذر ، ومعه كل الهياكل المتعبة التجوال برؤوس مجنونة .

ان الشعر المقتلع الجذور هو الشعر الذى يعتمد على (الشكل) فقط متجردا من أى مضمون . انه شعر النبوة والطلاسم اللفظية ، والصوت اللاحقيقى وهذا الشعر توجد له نماذج عديدة تمتلئ بها الصحف الأدبية . وهو عند المسح النقدى انها يرتبط أساسا بالخواء الذى يمشيه الكثير من الهواة .

ان الفراغ والفشل والارتكاسات قد تكون سببا فى تهشيم شخصية الفرد وجعلها شوهاة عاجزة عن مسك خطوطها الحقيقية . وبمثل هذا التقمير الهوائى الذى تخلقه الاحباطات المتعاونة مع انققاد الجراءة تظهر قصائد يتيمة .

هذه القصائد ولكونها منعقدة الجذور انها تكون غير مرتبطة أصلا بأية لحظة ولا بأى مكان ، وهى مع هذا تحمل بصمات أصابع هوية القائل .

الشعر كضرورة

عبر كل المراحل الزمنية التى يخطاها الانسان يظل الشعر ملازما للوعى الانسانى . فمادام هناك انسان يعى ، هناك شعر . وهذا الشعر هو نافذة الانسان التى يحرص عليها بشوق ليتصل بالابعد الانسانية الكونية غير المطالة . لذا فليس الشعر ترفا لغويا وموسقا أو من (الكهاليات) . انما هو حاجة وضرورة . . . فبقدر ما يكون هو عطاء يمنحه الشاعر من قلبه وعقله وأعصابه ودمه فهو الضرورة التى لا يستغنى عنها الشاعر .

والشاعر حاجته هنا أنه يعطى ، أنه يبذل نفسه شعرا . لذا فهو على الدوام يعيش أعلى درجات نكران الذات ، فذلك هو الطريق الوحيد ليدوس على الحواجز ويلتحم بالأشياء والصور والحركة .

والشاعر ان لم يعط ، ان لم يتشوف بالشعر الى عوالم جديدة انما ينصدم ولذا نعود الى ساعة البدء، ساعة ميلاد القصيدة . هذا الميلاد طبيعى غير مفتعل وغير مشروط بأحكام معينة . انه انبجاس تلقائى (٢) ، فهل يستطيع الشاعر ان يكبت ذلك ، أو

(٢) ولهذا قال (وردزورث) من الشعر : (بأنه انهيار مرتجل للشاعر غزيرة) .

هل بمقدوره ان يحرم الوليد من النور ؟ طبعاً لا . الا فى المنظومات الشعرية ، فهذا جائز . أما عند تكون القصيدة حقيقية مواردة بالحركة والحرارة والبذل أو التطلعات الجسورة فالشاعر يسقط فى يده ويخرج الأمر من طوقه . ومهما تكن الموائق الخارجية والمثبطات وقوى الكبح فلا بد ان تولد القصيدة وتخرج حتى لا يتخشب جسد الشاعر ووعيه ، حتى لا يتحول الى تابوت . فالكلمة هى السلطان حينذاك . والكلمة قانون وارادة وتأريخ ، ان لم تقل نفسها انطفأ الشاعر وتحول الى شىء مستهلك .

وعندما يتحصن الشاعر بالكلمة . والكلمة بالشاعر ، حيث يتم الالتحام بامتشاق جرىء ، تتوافر معان جديدة للبطولة . وهذه المعانى كلها تكلمة لاسم الشاعر ، لصيرورته . انها ليست الحاتا بل انها القسم الحى للصديق بالقلب والوعى وحيث لا مجال للانفصال . فالقصيدة هى الضرورة بالنسبة للشاعر . فكما أن الدم لا يتحرك بدون حركة نبض القلب ، فكذا الشاعر يتجمد أمام الأشياء ان لم يتواجد شعرا . وهو وبالاحتم يتواطأ أن أسهم فى دفن الوليد الشعرى البازغ . الشاعر الوطنى يخون شعبه ان لم يعانقه بقصيدة ، والشاعر الرومانسى ينقذف فى دروب المتاهة والانسحاق ان لم يطل على العالم بقصيدة ، والشاعر الكونى يخون شرف التأمل ان لم يصل شعرا . فالشعر الضرورة التى لا محيص عنها ، ولذا فان (جان كوكنو) كان بقرر حقيقة فى درجة البداية عندما قال : (الشعر ضرورة ، وآه لو كنت أعرف لماذا ؟) لكن كوكنو فى عرضه لتلك الحقيقة كانت تحيره (لماذا ؟) . وهذه اللماذا هى التى تعطى للضرورة حيويتها وانبثاقها كشيء جديد مشرق . فالضرورة تدرك دوماً فى حقل العلوم — بعد الاستقراء وتجميع الملاحظات والشواهد لفترات عديدة . أى بعد أن تتواجد المواد التى تعطى القانون العلمى الثابت . ولكن الضرورة عند الشاعر غير مدركة

مثلها فى ذلك مثل الطفل حين ولادته ، فهو لا يعى شيئا ، لماذا جاء ، وكيف جاء ، ومن هو .. الخ . وعندما تتكامل الضرورة يتروى العقل . ويتحول عقل الشاعر ساعة ميلاد القصيدة الى ساعة انذار ، ولذلك فهو لا يتساءل بل يدع التساؤل للنقاد او للعقل نفسه بعد ان تعتمد القصيدة نفسها بالماء الروحى .

وحيث يبدو بديها لنا ان القصيدة روح الشاعر ، والشاعر لايتخلى عن روحه ، فلا بد ان ننتقل الى الجانب الآخر ، المجتمع . والمجتمع هنا ليس العدد الحسابى الاكبر اى الكم، بل هو الوثن العزيز الذى لا يفرط به الشاعر أبدا حتى بعد ثورة الغضب . وقداسة هذا الوثن طبيعية لانه الكل ، فى الامام ، وفى الخلف ، وفى كل الجهات ، الخالد الذى يهزأ بالموت ، والجبار الذى يرسم طرققات التاريخ . هذا المجتمع هل يعد الشعر ضروريا بالنسبة له أم ان بمكنته الاستغناء عنه ؟ هنا نحتاج الى فارق بسيط ولكنه ضرورى ، هو الفارق بين المجتمع البدائى والمجتمع المتحضر . المجتمع البدائى لا يفقه التاريخ أبدا فى حين ان المجتمع المتحضر يسعى لتشكل تاريخه . ولذا فالمجتمع البدائى والمندرج مع انسان ما قبل التاريخ، ولو أنه يعيش فى التاريخ ، هو مجتمع يستغنى عن كل الفنون لظهور الوعى عنده . اما المجتمع المتحضر فهو يحتاج الشعر والموسيقى والتصوير والنحت والرسم ، وكل الفنون والآداب ليخلد نفسه ، ليتعاقد مع التاريخ على اشغال مساحته . لذا فالأمم المتحضرة والتاريخية يرتبط نسبها بشعرها ، اما المغول والقرن مثلا ، فلم يصل لنا عنهم شعر ولذلك فهم محسوبون كامتداد للانسان المتوحش فبا قبل التاريخ . ومع هذا الأمر فهناك ظن بأنه حتى عند المغول المتوحشين يوجد قلة من الشعراء ، ولكن الوحشية طغت بحيث مسخت كل البدايات الفنية والادبية بالسواد الهمجى .

واليوم تبدو ضرورة الشعر واضحة جدا بالنسبة للمجتمعات .. فكل مجتمع يقدس شعراءه لأنهم يهبونه سحر الحقيقة وجاذبية الكلمة ولا محدودية الروح الانسانية . المجتمع يريد سماع واسماع صوته من جهة ، وهذا الصوت قد يسمعه بواسطة البرلمان ، لكنه الصوت النفعي المادى جدا . اما صوته الآخر ، الصوت الروحى ، فهذا ما ينقله الشاعر ، يفرد به ، يمنحه للتاريخ .. للأجيال البشرية . ومن الجهة الأخرى فان المجتمع لا يقتصر فى حياته على الخبز والاتفال والمكاسب ، انه يريد الحق الآخر ، حريته العظيمة حريته فى ان يكون طيرا ، فى ان يكون حيوانا ، فى ان يكون زهرة ، فى ان يكون ماء ، فى ان يكون لا شيئا (٣) . ولكنه هل يقتدر على هذه الحرية ؟ انه يعيها .. يدركها .. يحبها ، لكنه عاجز عن بلورتها . فليجأ لمن اذن ؟ . طبعا للشاعر فهو وحده الذى يتصل بالاشجار والحيوان والجناد والسماء والهواء .. وهكذا كان (وردزورت) و (شلى) و (امرؤ القيس) و (أدونيس) . كما فى الجهة الأخرى (هوميروس) و (دانتي) و (المتنبى) و (الماعرى) و (الجواهري) .

اذن فالشعر ليس منحة ، ولا شيئا كماليا ، بل هو التثمة الروحية للوجود الانسانى (فردا أو مجتمعا) . وبدون هذه التثمة يتحول الانسان الى انسان ميكانيكى مرسوم يعجز عن ادارة شئونهِ وشئون الآخرين من جنسه . فالسياسة شعر ، والحرب شعر ، والسلم شعر ، والضحك شعر ، والبكاء شعر ، ولهذا فبدون الشعر يعقر الانسان نفسه .

(٣) ان ذلك قد يبدو سخفا لأول وهلة ، لكنه يبرز كحاجة اجتماعية بمد ان يولد المجتمع اللاتبقى .

الشعر كقصص ———— : دور :

قد يبدو الموضوع غريبا ، وغرابته بلا شك متأتية من كونه
وضعية استفزازية ضد القدرة الانسانية . هذه القدرة التى نجد
من الضروري ترسيخ الثقة بها بغية تعاظم الامكانية الانسانية .
ولكن هذا لا يهم مادام موضوعنا الوحيد هو ملاحقة الخبرة الانسانية
الواعية وترصدها الى مالا نهاية

وبخصوص الشاعر نترصد شعره . ونحن لا نترصد الشاعر
نفسه شخصا بل نترصد الانسان بحيث لا نترك أى مجال
للشاحنات أو المقابلات الشخصية التافهة ، لكون الفرد هو مجموعة
علاقات اجتماعية ، ولكون المنطلق الاكيد بالنسبة لنا هو الانسان
الكل لا الانسان الفرد . ولذلك ينبغى فى كلامنا عن القصود أن
نحدد المعانى بضبط شمه تام ، شبه رياضى .

القصود الذى أعنيه هو وللتوضيح بتشابهه فى ارتباطه مع
جراحة (ايكاروس) الذى نر بجناحين من شمع ، وذاب الشمع
باقترابه من الشمس و (سقوطه فى الأخير) . وبدون الربط بين
الجراحة والسقوط يكون أى فهم مغاير للقصود الذى أعنيه مغالطة
واضحة ، لكون القصود الذى أريد تبينه هو القصود الجزئى أو
الوقتى أو النسبى فى كل العلاقات والتفاعلات الاجتماعية سببا أو
نتيجة . ولكن هذا الذى أعنيه لا ينفى بالمقابل وبشكل قطعى رأى
(جيد) و (مان) بخصوص أن الفن صورة من صور المرض أو
تحويل عنه ، (نظرية لبروزو) (التى يرى فيها أن العبقريّة نوع
من أنواع العصاب) كما وأنه لا يؤكده . ولكننا مع هذا نستفيد من
علاقة كلال البصر عند (جويس) بموسيقاه اللفظية ، ونستفيد من
وضع (بروسست) فى آلامه الجسدية والنفسية وشذوذه الجنسى

وعلاقة ذلك برواية (البحث عن الزمن الضائع) ، دون ان يكون ذلك منهجا فى البحث .

اذن . . اى قصور هذا الذى نتكلم عنه ؟ انه قصور النهائى فى أن يكون لا نهائيا ، وقصور اللانهائى فى أن يكون نهائيا . انه قصور العلل والمعلولات فى أن تقدم تفسيراً نهائياً لحالها . انه قصور الإرادة الانسانية (التى تكلم عنها كانت) فى أن تفرض نفسها على قانون وحركة العلل . انه القصور الوجودى ، ومن ثم فى الواقع المعاش يعنى القصور قصور الشاعر فى أن يجعل من حريته الفردية قانونا لكل الناس . قصوره فى أن بهندس عالما بشريا ونفوسا بشرية بروح فنانة شاعرة مبدعة . فالشاعر الانسانى الواقعى عندما بطرح شعارا ، يمثل حالة قاصرة . وما أن يتحقق بما طرحه سالفا حتى يرفع شعارا آخر . وهكذا تتابع الوضعية .

المهم ان الشاعر فى تطلع دائئى نحو الأفضل ، وترصد للحركة الانسانية ووعى للخلق . فهو يمثل ذروة التسامى نحو الاكتمال . اذن أين القصور ؟ هل هو عمق الشاعر وهل انه يمثل قصور ذاتيا ؟ طبعا لا ، انها القصور يكن فى طبيعة العلاقة الديالكتيكية بين الشاعر والعالم . ومن خلال هذه العلاقة يحكم على أسلوب الشاعر ، فلما ان يحقق غايته المنشودة ومن ثم ينطلق لأخرى ، أو انه يحكم عليه بالقصور .

القصور هنا ليس عجزا كليا بل هو الامتداد للقصورات المتقدمة . وهذا مفسر جديدا ، فتصورى مثلا عن ان اقفز حائطا يكون هو المحرك الوحيد من أجل ان اقفز الحائط . اى ان القصور الآنئى هو الباعث لتلافئى القصصـور وتحقيق الانجاز . ومن حيث (الإرادة) يكون قصور الشخص الوقتئى هو الدفع لاتبئاق الفعل

البطولى . وهنا يكون القصور اهابة ودعوة الى اللاتصور .
وهكذا تتم السلسلة عبر حلقاتها الواضحة : القصور يتود الى
اللاتصور . واللاتصور يتود الى قصور آخر ، وتستمر العملية .
والشاعر خير من يرسم هذه العملية ولهذا قال (اراجون) :

(لم تعد الحياة سرى خديعة

تعيأ الربح بتجفيف الدموع

على ان ابغض كل ما احب

وامنح كل ما لم يعد لى

واظل ملكا ولكن لا املك سوى الآمى !)

ولكن هذا القصور المعاش يخضع للإمكانية الانسانية ..
فالإمكانية الانسانية توفر أشياء كثيرة وتستطيع ان تحل كل
التناقضات والتصورات الموجودة سوى ان تصورا واحدا انطولوجيا
.. هذا القصور هو قصور الانسان ازاء الموت . وهو قصور
يختلف عن كل القصورات الأخرى (قصور الأعرج ، والآمى ،
والأبكم ، والأصم .. الخ) .

ولكن لكل قصور تعويضه الخاص . فكما عوض (لمرانز
كافكا) عن (القصور) برسمه شخصية (جريجور سامسا) ، حيث
صور الانسان حشرة ضخمة (تمثيلا لانهايار القيم) ، فقد عوض
الشاعر بالكلمة والموسيقى والمضمون عن كل التناقضات الاجتماعية
على اعتبار ان قصور الشاعر هو ليس القصور الذاتى بل هو
وبالاساس القصور الجبامى ، قصور المجتمع الوقتى ، ولهذا ولدت
آلاف القصائد المعوضة ، كما ولد (ميسخ كافكا) .

وسواء اكان الشاعر فى وضعية من يرسم قصوره الذاتى او القصور الجماعى ، او فى وضعية من يعوض ذلك القصور بنشاط آخر مقابل ، فالمهم جدا هو توفر القيمة الجمالية ، فما دامت هذه القيمة متوفرة ، يصبح كل نقد متوتر العقلانية باطلا . وهنا لابد من توضيح المفزى المقصود ، فالشعر يمكن ان يقيم من قبل النقاد على اساس انه (تشاؤمى) او (تفاؤلى) ، كوميدى او مأساوى ... الخ . ان ذلك كله ملفى تماما لان الشاعر يحوك نسيجه بلفته الخاصة وهو لم بطرح أبدا نشاطه فى المزاد العلنى . وكـم وكـم يعانى الشاعر من النقاد !

وكـم .. وكـم يعانى الشاعر من الجمهور !

وكـم .. وكـم يعانى الشاعر من نفسه !! وهذه المعاناة تعرض لها الشاعر العظيم (بریتون) فهو عندما قال فى احدى كتاباته الأخيرة (المصباح فى الساعة) : (لقد أردنا نحن نهاية العالم ، ولكن هذه النهاية لم نعد نربدها اليوم ، لاننا نرى منذ الآن ماذا ستكون ، وأى عبث ينتظرها) ، تكلم عن فشل وفشل السوريين الاوائل فى تهديم العالم . وهم عموما عاشوا فترة استحالة ذلك التهديم ، اذ ظل العالم يزداد رسوخا .

اذن ، ألم بكن قصور (بریتون) دليلا أيضا ؟ .. وظل بریتون عظيما لانه فضح قصوره الذاتى وقصور حركته السورالية فى صلب شعاراتها . ومن هنا كانت تجربته الشعرية الأخيرة (بالنسبة لغمره) رائعة مدهشة .

الشعر : حركة ومصالحة :

عالم الشعر ليس عالما استاتيكيا . واذا حاول بعض الشعراء تجميد الشعر على فوهات كلمات مذبذبة او على أجواء صور مكررة ،

فإنها ضحوا بكل شحنات قصائدهم الايجابية على مذبح الميكانيكية المغفلة وغير المبررة . وهناك وضعية ميكانيكية غير واضحة من خلالها تتحول القصائد الى تجاوب تهرب اليها المعاني ربما . ان هذه الوضعية تمثل فقدان الحركة الحياتية ، الحركة الحقيقية التي تسرى في الذرات وفي النباتات ، وفي الحيوانات ، وفي الانسان ، وفي كل القوى الكونية ، والتي يشترط ان تتوفر في الشعر حتى يسمى شعرا . ما هي الحركة ؟ الحركة هي التفاعل والاستجابة بين الشيء ونقيضه . وبدون النقيض لا توجد ثمة حركة . والنقيض مقابل انعكاسي مضاد للشيء أو للفعل الموجود . ولا يمكن ان يكون مقابلا مفتعلا كنقيض مخلق يختاره دعى ديالكتيكى (٤) ولذلك فان التناقض في صور القصيدة ليس عيبا أبدا ، بل هو ضروري تماما ضمن ديناميكية الحياة . انه التناقض الذي يستوعب التعارضات الكونية . لذلك فالقصيدة تشق أغلفة العالم والأشياء لتصل الى الجوهر الاساسي وفي هذا الجوهر تتكشف التناقضات والانسجامات بجلاء .

ان القصيدة ليست في تكتيكها الجيد فحسب ، وكم من قصائد رومانتيكية اعتمدت تكتيكا ساحرا لكنها ظلت عاجزة وشاحبة لانها لم تدرك كيفية الاحاطة بحركة العالم وجدلبيتها . ان القصيدة هي مصالحة بين التناقضات ، وهي تمثيل واع ومفاخر وفعال للثنائية المانوية بحيث لا تبقى القصيدة منتظرة أو تصويرية لا تقدم موقفا . انها بعد ان تعكس صور العالم الحقيقية والمتعارضة انما تبلور الصور المعنية والتي تشكل عنوان القصيدة . ان الحديث من التناقضات التي تنساب في ايقاعات القصيدة ينبغى ان يدين التناقضات التي يقع فيها الشاعر من الوجهة الفنية أو في عملية واعية للأشياء ، والتي تدل على حالة العسر الفني والفكري عند

(٤) اشارة للمحترمين في مسائل الجدل .

الشاعر . ان التناقضات المقصودة هنا وبكل دقة هي التقابل والتصارع والتآلف بين مجالات قطبى العالم والتي يرسمها الشعر بتساوق متناغم يوازئها شمولا وحركة .

ان الكلام عن وحدة القصيدة ، تلك الوحدة المنطقية التي تشد الصور فى رؤيا معينة مثلا ، لا ينبغى فهمه من الزاوية الاكاديمية ، والا لكانت (وحدة البيت) فى قصيدة من الشعر العمودى أكثر ملاءمة . ان أى كلام عن الوحدة المنطقية هو ما يعنى مصالحة التناقضات الخفية فى خلفية القصيدة وكثافتها الحقيقية الواقعة تحت الكلمات . والمصالحة ليست خطوة جدلية لتوفير وضع أكثر ارضاء ، انها ليست حالة تراض ، بل هي النتيجة المركبة والحتمة للأطروحة والطباق (التوضيح الهيجلى) ولذلك نأى عرض للتناقضات المستورة بدون استخلاص وضع انسجامى لها هو اعلان من عالم مفكك يائس ، مزروع بدون اكتراث . وان عمل الشاعر فى رسم هذا العالم المفكك لا يقدم بديلا متخيلا كما وانه لا يصل الى اية حقيقة عارية . وان النهج الدادائى فى الشعر (أريد أن أكتب بفوضىعة — بخنجر يشق اللحم القح — لحم عالم من الانامى والكلمات الكثيمة الثقيلة) ينفى اساسا المصالحة بين العالم والقصيدة — على اعتبار ان القصيدة نفسها ترسم العالم وتعارضه — ولذلك فهو يستهدف اشاعة وضع يائس منحرف ولكنه بطولى نوعا ما .

ان الشاعر عندما يلتقط صورا واشكالا ووضعيات فى عالم ملء بالارتجاجات انما لا يستهدف اشاعة يأس كامل ، لأن اليأس الكامل ، ولو انه معارضة مطلقة لكنه محسوب تبريرا لوضع سيىء . ان فنية الشاعر ترافق جهده فى خلق احتمالات لعالم أقل ازعاجا ، عالم غير مغت ، عالم انساني ترسم عليه شارات الامل .

ان الموقف الشعري لـ (هنرى ميشو) فى معارضته الحادة للعالم على طول الخط حيث (العالم كثيف وعدائى فى نظره) هو وفى نفس الوقت عداء للانسان . اى ان (ميشو) الذى طرد أى احتمال وأى فرصة اباح الانسان المقاوم انها برر ازالة سوء العالم واثار فى الطرف الآخر الى الانكسار الابدى للانسان — ولو ان ميشو يعود مرارا ليحتضن العالم — وهو كان وبالاكيد بحاجة الى فهم حضارى عن الصحة التى تنالها الامة وبعد انتصارها فى حرب مع الفازى ! هذه الصحة ، صحة الانسان ، وصحة الماء فى الجدول ، وصحة الريح والأفصان بعد الخروج من صراعاتها القائمة الى حالاتها الأخرى ، وهى صحة (النتيجة المركبة) حيث تشمخ الحياة وحدها . لكن (ميشو) كنزوة عاتية كان يجرى اختباراته الرهيبة على الكلمة ولذلك فشل حيث نجح (ايلوار) فى المصالحة الكبرى . اذن فالقصيدة ترسم صورةا لعالم ملئ بالتعارضات والتعددات . وأية وحدة كلية للقصيدة شكليا هى تموضع جامد وغير واع أبدا . فالتعارض قائم بين صور القصيدة نفسها ، وبين كلماتها وبين صورها ، وبذلك يكون التجانس حيا مهتلئا . والتعارض نفسه قائم بين المضمون الدرامى مثلا وبين السياق الشكلى للقصيدة . ومن خلال هذا التعارض والتعارضات الأخرى (بين القصيدة مثلا وموضوع القصيدة القائم) يتولد الدفع الحيوى الذى يمنح الشعر اخصابا بعد اخصاب ونهوا اكثر صحة .

ان الشجاعة الحقيقية تبدو من خلال الحديث عن الانخذالات الوقتية ، وان الحب الحقيقى يبدو من خلال التباعد والحرمان ، وان الالتزام الحقيقى يبدو من خلال الضياعات والعبثية الموحشة . ان (وردزورث) فى اعتباره الشعر (انهيار مرتجل لمشاعر غزيرة) كان يبين بالنسبة لنا على الأقل انفقاد التخطيط العقلى المسبق للقصيدة مضمونا وأسلوبا . من حيث ان التخطيط هذا هو القفص الذى يسجن الحرية ، وينعق — بمغاله — بالحرية . هذا

التخطيط تنعدم فيه الحركة الجدلية والتعارض الفعلى فى جوهر الأشياء ، ولذلك لا ينجح فى اعطاء قصيدة شعر حقيقية ، ولو أنه ينجح فى اعطاء منظومات شعرية سياسية مثلا أو دعائية — وما أكثر هذه المنظومات فى عراقنا الحبيب !

أما الشعر الجيد فهو يوضح التحولات الحقيقية والنقلات من حالة الى حالة . والتحول لا يقع بين الحالة والحالة كما يقول (برجسون) بل هو فى الحالة نفسها وحيث يحمل كل شىء نواة الحياة وجبرومة الماوت . ولذلك فإن (بريتون) كان شاعرا رائعا عندما صور التحول بقسوة واضطراب دونما أى خضوع لمقاييس جمالية أو أطر معينة تتخفى وراء مسميات وحدة القصيدة أو ما شسايه .

وفى غمرة كل التحولات الكونية والانسانية تتوضح موضوعة المصالحة بين (الشاعر) و (العصر) ، بين كثافة العصر وآليته وبين رغبة الشاعر فى التجاوز والتخطى . العصر يخط بأنامله سمته ومنطقه ، والشاعر يحارب كل (منطق) من الخارج بمنطقه هو . ولكن مع ذلك فثمة مصالحة . وقد أوضح ذلك (اليوت) صاحب التجربة الشعرية الفائقة : (يحدث أحيانا ان يعبر الشاعر — بمصادفة غريبة عن مزاج عصره فى نفس الوقت الذى يعبر فيه عن مزاجه الخاص المختلف تماما عن مزاج عصره . وليست هذه قضية زيف ، فثمة التحام بين الاستسلام والتحدى تحت مستوى الشعور) . الاستسلام والتحدى عند (اليوت) إنما هو التركيب الخالد والتراضى الذى يتوج التعارضات فحسب وان سيولة هذا التركيب وطبيعته فى البداية ، وفى التلاشيات ، وعلى الامتداد ، هو الذى يضمن انبثاق القصائد . ولذا كان (اليوت) واصفا جادا لهذه الحقيقة بقوله : (أما فى ذهن الشاعر فهذه الجزئيات تشكل دائما تركيبات كلية جديدة) .

غربة الشاعر

الغربة — بالنسبة للواعى — مداد العمل الفنى المكتمل ..
وهذه الغربة لا نعيشها بشكلها الاطلاقى حيث ينتبذ الشخص ركنا
قصيا معزولا عن العالم؛ أى الغربة (الرهبانية)، بل نقصد بها غربة
الشاعر التى يحتاجها كمنسافة تضىء له جذر العالم . تلك الغربة
التي تتبلور كاستجابة لتحديات الشاعر لعالم مشلول . وبذلك ينتفى
الطلاق بين الشاعر وعالمه . فمنذ البدء والشاعر يجتاح العالم
بكلماته ، وهذه الكلمات — النفس الالهى ، تتوتر عبر البوابات
الكونية لتضىء الدهاليز . وحتما هذه الاضاءة امكانية فاعلة محاورة
موغلة فى الكشف والجرأة . الشاعر اذن امكانية كبيرة ضخمة
فريدة من نوعها . وهذه الامكانية ما كانت أبدا بلا جذور . انها
نابعة من كل آهة ومن كل حلق وقلب وصورة وحادثة وتطلع ..
فالشاعر ابن المجتمع ، والأشياء ، والدورة الزمنية . وعند هذه
البنوة تتحقق أبوته الشرعية الحالية . ولذلك فهو عندما يغترب ،
عندما يخلق فى رؤاه ، انما يستجمع مواده القديمة ، تلك المواد
التي نالها فتوطدت عبر المعايضة الحميمة والتلاحم الحار والمواجهات
الانسانية النبيلة . وعند الاستجماع وحيث تتواجد ارهاصات
الخلق الجديد ، ومن أجل أن يولد (آدم) جديد فى قصيدة ، لابد
أن تتجلى غربة الشاعر . فالعالم الغائم ، عالم تقليدى معروف ،
أشياؤه ثامة ومدروجة تحت مسميات واضحة وعلاقات مفهومة .

ولكن الشاعر يريد نسج رؤاه وصوره وأحلامه بتفنن وإبداع ،
ولذا فهو لابد أن يفجر التصادم بين أخيلته المتمردة وكثافة العالم
الثقيلة . ومن هنا تتأتى غربة الشاعر . وتلك الغربة تظهر فى
الكلمة ، فى الموسسيقى ، فى الاهتمامات ، فى التجواب ، وفى
اللانهاى .

وطبعاً يتأثر بذلك سلوك الشاعر كلياً ، لأن سلوك الشاعر
والفنان امتداد طبيعى لا لبس فيه . لحقيقته . وإذا اختلف سلوك
الشاعر عن تسلكات الآخرين بكونه غير اعتيادى أو غير مألوف
أحياناً ، فيبقى السلوك ، الوضع المتهم للقصيدة والجو الوحيد المهيء
لها . وعندما يدعى البعض الاغتراب باختلاق نمط معين فى السلوك
أو فى الزى مثلاً ، أنها تبقى العربية ليست أمام الحصان فحسب ،
بل تكون هيكلًا محطاً بدون حصان ، وتسقط الدعاوى أمام الحقيقة!
لنترك الآن موضوع السلوك فهو مرتبط كلياً بمواضعات الشخص
ومواقفه الحقيقية . ولغات الى الشاعر فى غربته .

الشاعر وكما قلنا ابن للمجتمع والكون . ولكن هذا الابن
متمرد ، لماذا ؟ لأن وجوده مشروط بحريته ، الشاعر حرية كاملة
حرية تريد أن تجوس فى كل المناطق فى العالم ، تريد أن تتكلم ،
أن تعترض ، أن تصفع ، أن تفر ، أن تخلق . . حرية نشوانة
فاضبة ، وهذه الحرية يرفضها العالم ترفضها الآلة ، يرفضها
التكنيك .

فى الآلة تعرف حركة كل شئ : من هنا يذهب ، ومن هنا
يعود ، وهكذا ، أما حرية الشاعر فهي جديدة فى كل لحظة ،
مفاجئة ، غريبة ، مذهلة غير ملجومة بالعقل ولو أنها ذروة التوهج
العقلى . حرية الشاعر ليست عطية العالم بل منتزعة ، وفيها
يكن الرفض لكل ما هو آلى ولا انسانى وان كان يوماً ما انسانياً ،
لأن العالم حركة ودفق وسيولة ، فما هو انسانى يضحى لا انسانياً ،

وما هو لا انساني قد يتحول انسانيا تتلاحق آلاف الانبثاقات . العالم نظام او شبه نظام ، والشاعر يحس بالنفى كما أحس بذلك (كيركجارد) (اذا أردت ان تنفىنى ضعنى ضمن نظام ، اننى لست رمزا حسابيا ، اننى أنا) . الشاعر يرد من القوانين الخفية ، فى النويات الكونية ، ولهذا فهو رافض متمرّد ثائر . وعندما يكون المجتمع قاسيا وينصدم حس الشاعر انصدام الجائع بجدار الموسرين وانصدام العطشان بالماء المحرم عليه حينئذ تتفاقم مشاعر الغربة ، وتغلو وتنفض ، لكنها لا تكفر . بل انما تكفر ، تكفر بقمع معينة ، وتلعن أوضاعا معينة ، لكنها فى العمق تعانق قمعا أخرى . ولهذا تمزج الالتزام أغلب الاحيان بالغربة . وقد صاغ ذلك الشعراء فى تجاربهم . وها ان الشاعر (أحمد عبد المعطى حجازى) يقول : (ما لبثت ان وضعت يدي على النموذج الذى ظهر فى ديوانى الاول (مدينة بلا قلب) ، نموذج الغريب فى المدينة . خاصة بعد أن توفى والدى فأصبح احساسى بالغربة قويا وان لم يصل أبدا الى حد القنامة ، ذلك لان حنينى القديم لعالم واقعى أفضل عاد الى الظهور حين تهيات مجموعة من الظروف جعلتنى أؤمن ايمانا عميقا بالاشتراكية والوحدة العربية . لقد أمدتنى هذه القصيدة بالنموذج المقابل للغريب الضائع ، وهو نموذج الثورى المتيقن ولكن عثورى على النموذج الثانى قد أوقعنى فى صراع عنيف . أو هو احيا فى نفسى الصراع العنيف بين ركونها الى لذة الاستشهاد التى تبدو فى تجربة الغريب وفرحها الجامح بالثورة وملك العالم . صحيح ان هذين النموذجين ينبعان من مصدر واحد هو التمرد الذى يظهر أحيانا عن طريق قطع الصلات بين النفس والواقع . وأحيانا عن طريق تأكيد هذه الصلات وتغذيتها) (٥) .

(٥) من الدكتور (عز الدين اسماعيل) فى موضوعه (ثورية الشعر

المعاصر) .

ومن هنا يتوضح لنا أمران من حيث ان الغربة تقود الى موقف ما . وأول الأمرين ان تعبد الغربة الى المصالحة بعد حين (لاسيما عند الشعراء السياسيين) عندها تتحقق لهم مبدئيا المطامح التى كانوا ينطلقون منها ويصارعون وضعا معينا من أجلها . وثانى الأمرين ان تظل الغربة لعنة أزلية تتبثل فى الجهد الأقصى فى احتقار العالم ورفضه نهائيا (عند العدميين مثلا وعند المتشائمين أحيانا) . ومن خلال هذين الأمرين أستطيع أن أطرح وجهة نظر — (وهى ليست جديدة) :

ان الشاعر فى التزامه أو فى رفضه الكلى للعالم لا يتخلى عن قريته . لماذا ؟ ...

الشاعر والموت :

تروى الاساطير أن (أهاسورس) أرادت الآلهة ان تنزل به أمر عقاب ينزل بانسان ، فأرادت له الا يموت !! .

والاسطورة التى تروى ذلك تريد التأكيد على كون الموت ليس مغزعا بل جيدا ولنإذا . ولكن الذى تؤكد الاسطورة فى نفس الوقت — تاريخيا — هو حقيقة اهتمام المفكرين بالموت كحقيقة خطيرة شغلت أغلب جوانب تفكيرهم . وفى فترة من العجز ، وحيث بدأ الموت انتصابا لا مفر منه يفرض سطوته على الاحياء لجأ بعض المفكرين الى لعبة فكرية جديدة هى لعبة (التشويق للموت) وذلك بالاسـتهانة بالحياة وتهويل المآسى واعتبار الموت المخلص العظيم الذى ربما يقود الى حياة من طراز آخر ، سعيدة لذيدة مباركة ! .

ولكن الاسطورة نفسها ظلت اسطورة ، وظل الناس يتهاكون على الحياة ويلعنون الموت . فالموت هو الذى أدخل الى الأذهان

المفاهيم (الابيسوردية) ، مفاهيم العبث والعقم واللاجدوى ،
ومقولة : الانسان القضية الخاسرة .

والشاعر اكثر من سواه فهما لطبيعة هذا القول البشع
— الموت — لان الشاعر يحب الحياة ، بل هو الحياة ، والصوت
الذى لا يخبو . ولهذا فهو يدرك ما يقوله (بطل باربوس) : (الموت
.. انه اهم الافكار اطلاقا) . هذا الموت الذى تمناه (جان كوكو)
أن يكون رحلة :

(ليتنى من اهالى مصر . تلك التى كان فيها الموت رحلة

اذن لاستطعت النزول الى قاع مقبرتى

لتشربى وتأكلى

ولما تولاك أى حزن

من الربيع الذى طوانى

ولكنت تتساملين فقط

ترى هل قام برحلة موفقة ؟

ولاتبح لك أن تعجبنى بتفكر

من يحاكى رجلا نائما

وأن تسندى شفتيك بلا رهبة

الى قفازى وخوذتى الذهبية

ولكن ليس هذا هو الذى يحدث

فما أن يتم الموت عمله

حتى يسرع فيزرع

فى مكاننا شبحا) .

ولهذا كله فالشاعر يتوالد باستمرار . ولو لم يكن هناك موت لما كان الشعر ضرورة . فالشعر نزوع للأبدى ، وهذا النزوع ارتداد مضاد لوقتية حياة الشاعر . الشاعر يروم البحث عن الكلى، فى حين أنه مصنوع بالمحدودية والوقتية أنى ذهب . ينشد الأزل ، وابله (شكسبير) ينطق بحقيقة الرخاسة .

يعانق الجبال ، وكآبة القبر تنزعه ولو من بعد . ولهذا أرى أن (ثوينهاور) كان شاعرا عندما قال : (الحياة محزنة جدا .. ولهذا قررت أن أنفثها بالتأمل فيها) ولو أننى أدرك أنه خسر فى قولته تلك كونه فيلسوفا .

ولهذا أيضا قال (أبو العلاء المعرى) : (وهل صحة الجسم (المرض ؟) فالموت عدو الشاعر ، ولو أنه يجعله يحلم بحى وحرارة . وإزاء الموت يرسم الشاعر تجربته . ومهما تكن تلك التجربة فهى تمنى أن الشاعر يتعارك مع الموت من خلال جانب أو آخر . ونحن بدورنا ننظر لتجربة الشاعر باحترام حتى وإن كان عديميا . فبأس الشاعر ، ومرارته ، وتشاؤمه ، عندما يتوضع بصدق ، انها يقدم لنا لونا من ألوان الحياة ، اللون الذى يظهر فى آخر المطاف ، وآخر كلمة تقولها حيوات معينة للموت !

لذا فإن خرجت هذه التجربة هذه مكتلة فنيا ، فالناقد يكون متعسفا ان حاول تقييمها من خلال زاوية أيولوجية .

ان أمام الموت تتعاظم تجربتان : تجربة التحدى ، وتجربة الاستخذاء . والاستخذاء نفسه تحد سلبي . فكل حى يحسر فى أعماقه قوى تقول للموت : لا ! .

وفى التجربة المشرقة ، البطولية ، تجربة التحدى تنصهر
كلمات الشاعر اكليلًا يشرف الانسانية . اذ ترتفع الراية وان تهشم
الراس ! وفى ذلك برز الشعراء الفحول ، شعراء الشعب
والانسانية وعدم النكوص .

وفى التجربة الأخرى ، تجربة الاستسلام ، تتحول كل
الحكايات الى تراجيدبا قصيدية فكان الحياة المأتم الذى قال عنه
الشاعر :

(فماذا نظرت الى الحياة وجدتها

عرسا أقيم على جوانب مأتم) .

المهم ، اننا نستطيع ان نلتقط القيم الجبالية المتوفرة ، وسواء
اكانت هذه القيم تراجيدية أم تفاؤلية ، فالمهم ان فيها الدفء
الانسانى المنشود ، دفاء الكلمة الصادقة ، والمعبر الوحيد للأرض
فيها اذا كنا نتفق على أن الأرض لازالت غير محتازة من قبل راعيها
الانسان .

وبدون الموت ربما تبدو القيم الجبالية — شأنها شأن القيم
الأخرى ان لم تكن أكثر — مختلفة كل الاختلاف عما هى عليه . ان
نصوع القيم الجبالية وتطورها الانسانى ازاء الموت هو بالضبط
كنصوع النقط البيضاء المرسومة على صفحة سوداء .

ان احساسى بكونى مرشوقا فى الحياة (على حد تعبير
هيدجر) ولأمد محدود ، يجعلنى أحسّر كثيرا على فقدان تلك
اللذات الخارقة الاتعاش . وان كونى متشائما أو مثالما
— افتراضا — انها إدرب نفسى عبر هذا التمرين القاسى حتى
لا انفاجأ بالموت كطفل . والشاعر عندها لا ينظم ألمه وضجره شعرا
انما يحافظ على وضعية أخرى بريئة تماما ، هى أنه طفل ، طفل

كبير رائع ، ولذا فالبدائية فى الشعر شأنها شأن البدائية فى الفن ليست مجرد عودة الى النقاء الانسانى الاصيل وغير المتلوث ، (التلوث هنا سياسى وصناعى) بل هى التلصص من العدمية المقربصة لنا فى الأفق — أفق الفرد — عبر توتر وارتداد حاد الى الحافة القصوى ، أى النقطة الاولى فى بدء الزمان الانسانى . وهى عموما كلعبة الطفل عند المغلاة ، نالطفل عندما يريد أن يؤكد أنه لم يمرن فى هذا الشارع الممنوع عليه يحاول وقتيا أن يبتعد عنه أكثر مما ينبغي ، كان يجعل بينه وبين الشارع الذى يسير فيه ثلاثة شوارع يحترس منها ، انه يخاف من الشارع الممنوع عليه ولذا فهو يخاف من الشارع المجاور له ، وهكذا . وفى النهاية عندما يتحول الخوف الى فضول ودعوة لرؤية الشارع الممنوع أو الخطر ، وحيث يتخلى الشاعر عن بدائيته ليصبح ، سنا بلبس أزار الموت ، يكون كل شئ آنذاك وقد بدا مبررا لأنه انسانى كليا .

قد يدعى شاعر ويقول اننى كتبت قصائدى دون أن أفكر بشئ اسمه الموت وهذا القول مردود أصلا لأنه يقول ذلك وكأن الموت مسألة فكرية تنتفى بانتماء الوعى المخصص لها . الموت ليس وعيا بالموت ، بل الموت تصميم فى جوهر الحياة ، جرثومة الموت تكمن فى سواة الحياة ومنذ الازل . هذا التصميم ، هذا التكامل يرسم نفسه فى وعى أو لا وعى الشاعر . ولهذا فالشاعر متبرد ثائر متحد . فالإصرار على الحياة هو ثورة على الموت ، أو حتى ثورة على الحياة نفسها فذلك شكل ليس الا ، كمثّل المنفعل الذى يصب جام غضبه على صديقه فى حين انه غاضب من قضية ما لا علاقة لذلك الصديق بها .

والانسان عندما يفكر باصلاح واقعه الأرضى انما يفعل ذلك ، بلبس ضرورة الحياة من حيث ان المجموعات الانسانية الممزقة لا تقوى على ايجاد حل أو مخرج أمام الموت . والاضلاح الذى يتم

هو ازالة كاملة وجذرية ادعاء الحياة السطحية غير المكتثرة لاعماق الحياة الانسانية .

ان ازالة هؤلاء — من مستغلين وعنصريين وارهابين — هو ضمانه لوجود جنس بشرى متلاحم وسعيد فى أرضه ، ولا يشغله سوى أمر واحد هو : كيف يجابه الموت ؟ وهنا تكون المعادلة مكونة . من حدين : البشر والموت ، وبذا تكون المعركة متكافئة .

والشاعر يهمس بهذه المعادلة بأكرا كما همس بها (صلاح عبد الصبور) فى (مذكرات الصوفى بشر الحافى) ، وعلى سلبية الدعاء يرسم الشاعر بعض علامات الاحتجاج : (تظل حقيقة فى القلب توجهه وتضنيه

ولو جفت بحار القول لم يجر بها خاطر

ولم ينشر قلاع الظن فوق مياهها ملاح

وذلك ان ما نلقاه لا نبغيه

وما نبغيه لا نلقاه

وهل يرضيك أن ادعوك يا ضيفى لمأندتى

فلا تلقى سوى جيفة

تعالى الله ، أنت وهبتنا هذا العذاب وهذه الآلام

تعالى الله ، هذا الكون موبوء ، ولا برء

لأنك حينها ابصرتنا لم نحل فى عينيك

ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت

تعالى الله ، هذا الكون لا يصلحه شئ

فأين الموت .. أين الموت .. أين الموت ؟) .

ولكن هذه الهمة حملت حد الانتكاس ، ومن خلالها تهاوى
الانسان ولم يعد الشاعر كئنا للمعادلة . اذن فهناك سواء من
يدرجها بشكل عار جرى .

وخير الشعراء الذين همسوا بهذه المعادلة بجرأة مبكرة ،
شاعران : شاعر واقعى ملتزم يمنح قلبه وفكره ورؤاه للبشرية ،
وشاعر متصوف يتحدى الموت بتحديه الجسد كطائفة (اليوغون)
التي تحاول الاتصال بالماثل عن طريق احتقار الجسد والعزوف عن
النشاط الدنيوى ، على اعتبار ان الماثل مناقضة للموت ، والتزامهم
الماثل هو دحر ميتافيزيقى للموت . ولكن الميتافيزيقيا تهاوى أمام
الواقع ، ومع هذا فالشاعر المتصوف يقدم تجربة خارقة تلخص
البشرية كدين وكصوت واحد .

والآن . . ارتد لشيء آخر أبوح به ، الموت موتان ، موت
أخلاقى ، وأفضل تسميته بالموت الوجودى ، وموت زمانى .

الموت الوجودى هو موت الشاعر الذى يخون شرف الكلمة .
موت الفنان المستلب ، والسياسى الوصولى والمفكر المأجور .
وهذا الموت نعيشه كثيرا فى واقعنا وممارساتنا ، وهو الموت الذى
يجب رفضه بالكلمة القاسية القارسة لأنه عدو الانسان وطابور
(الموت) الخامس . أما الموت الزمانى فهو الموت الفعلى عندما
يتحول الحى الى جثة هامدة . وعند هذا الموت أبصق على نفسى ،
على تفاهتى ، أنا الانسان الذى أحرك الكون بالخوارق وأصنع
العجب أتهاوى جيفة نتن ، أية برارة تعتصر الاحشاء ! هذه
برارة الشاعر والثائر والعالم والطالب ، ولذلك فكل هؤلاء مرشحون
ان يكونوا شعراء . ولا أدري لماذا أرى أحيانا فى كلمات البدوى
أو السقاء شعرا ؟ هل رد ذلك لكون الشعر همسا بالحقيقة يتوزع
فى أعماقنا وحتى فى عمق الأبله ؟ . . لا أدري !

أخلاقيّة الشاعر

عندما نتكلم عن الصدق عند الاداء الشعري أو الفنى فاننا نعنى بالضبط الأخلاق . ومن هنا فنحن نرفض أصلاً المفهوم البرجماتى للأخلاق على أساس أن حقيقة الإنسان تنهزق وراء منافع عملية محضة . كما واننا بالمقابل نرفض المفهوم الكانتى للأخلاق على أساس أن المطلق الأخلاقى غير متوفر بالشكل الكانتى . ولهذا فلا عجب ان تعنى الأخلاق هنا مجموعة من الصفات السلوكية التى تضمن تفوق الإنسان المستمر . وهذا التفوق غير مقتصر أبداً على مجال واحد أو حالة معينة ، بل هو التفوق فى كل النشاطات العمومية والجزئية . وشرط التفوق الاساسى هو توفر الحراسة والحراسة مقصودة هنا بالحماية التى ترتبط بمكونات الإنسان واعتقاداته . أى ترتبط بحقيقته وكوجه لهذه الحقيقة فى حين انها تدافع عن ذلك كله . فحقيقة الشاعر المثقلة فى محاولاته الجادة لزرعه عقله وقلبه فى تربة أخرى تحتاج الى حراسة . وهذه الحراسة وجه للحقيقة ، أى جزء منها . لذا فالأخلاق هى بالضبط تلك الحراسة المعنية . ومن هنا نستطيع ان نتكلم عن التطابق . التطابق بين مضمونات الشاعر الحريئة وبين سلوكه . بين أسلوبه فى الومى والمكاشفة وبين التزامه لتبعات هذا الوعى . وبديهى ان هذا التطابق ليس كلياً بل انه تلازم حركى يتغذى من خلال التباعد

والالتحام بين التعارضات التي تقوم بنفسها بتشكيل عالمها المتجانس . فحقيقة الشاعر اذن ليست معزولة عن الاخلاق .

ان للشاعر اخلاقيته الخاصة . انها قد تختلف عن الاخلاق الوضعية والمفضلة اجتماعيا ، لكن هذا غير مهم مادام الشاعر يسافر مع صورته ومضامينه الى مرفئها . فهو لا يتخلى عن حقيقته ولا يقذف بها في مهاوى الزيف مادام يواصل البوح ولا يتخلف عن نداء كلمته المعلقة الشراع . ان كلمات الشاعر هي الشاعر نفسه . وعندما يتضح لنا ان الشاعر قادر على مراقبة كلماته عن بعد يمتلك القدرة على نكرانها فمعنى ذلك ان الشاعر ليس شاعرا بل مجرد هاوٍ او لاعب حبال . ان نقطة البداية في اخلاق الشاعر هي النواة الجنينية في علم الاخلاق ، ن حيث ان الشاعر يمثل — عند الاتصال الشعري — حالة تصوفية كاملة بفعل ما يقدم من تضحية عيانية . وان احتمالات التأثير الخارجى عاجزة — على الاكثر — عن جره بعيدا عن اجواء قصيدته . أنه — اى الشاعر — عندما يبحر مع قصائده انما يعلم انه بذلك يتحدى عالما كبيرا . وهذا نفسه يمهده بطاقة مذهلة ترافقه بالمواصلة المستمرة . وبعد الابحار الطويل ، وعندما يخلد الشاعر الى هدوء نسبي يجد نفسه مطالبا باخلاقة اضافية . هذه الاخلاقية هي ان يحصى كلماته ورصيدها بسلوكية جريئة ، وعند توافر أية مناقضة يسقط الشاعر . وغالبا ما يسقط بعض الشعراء ، ولكن عندما يكون السقوط وقتيا ، ويعد الشاعر بنهوض آخر يتجاوز فيه وضعه انما تتوفر له فرصة كاملة للعودة الى الحقيقة . ويفعل هذا النهوض يتم الاختيار . واختيار الشاعر ليس موقفا انفعاليا او مجرد وجهة نظر بل هو اصرار على المضى واتخاذ صلب لموقف واضح . ان هذا الاختيار ليس نعتا بل هو حقيقة الشاعر ، ووضعه الارادى . ومن هنا تبدو احيانا غربة الشاعر كامتياز يمتلكه لجوارته المستمرة لمناخات الحرية والمعرفة

... إذن فالأخلاقية عند الشاعر ليست أبدا الأخلاقية الكلاسيكية ، وكذلك ليست الأخلاقية الوضعية والا لكان الشاعر منعهم الرصيد فى تلك الأخلاقية ، لكونه شاذا أحيانا وغريبا .

ان أخلاقية الشاعر تتمثل فى كل ما يشد الشاعر الى كلمته ، فى كل ما يربط الموقف الحضورى للشاعر بالكلمة التى هى نفسها حضور أكثر جلاء وأكثر تاريخية ولو انها تختلف عن الحضور الواقعى والمتزامن مع زمنه . وبذلك تكون القصيدة عند الشاعر مشروعا ، مشروعا ضخما ايجابيا مفاهرا يتحد بكل ثقته مع تسلكات الشاعر ومواقفه ، من حيث ان (الانتاج والحياة كنسيج واحد متداخل متماسك) كما يرى (جيمس جوبس) وبدون ذلك يكون السقوط نهائيا كسقوط (جون شتاينبيك) .

الشاعر لا يمثل أبدا لازدواجية عاتية ، ولا يستطيع ان يعزل بين (القصيدة) وبين حركته هو ، والا لكانت القصيدة ليست امتدادا روحيا لاعماقه وبذا ترتضى القصيدة فى مدارج الموصفات النظرية لا أكثر ولا أقل .

افلا يحق لنا إذن ان ندرك المفارقة من خلال التمايز بين القصيدة (الشعر الحقيقى) وبين القصيدة (النظم الجيد) كمفارقة فى الاخلاق ؟ ..

إذن ، فيها وراء الشاعر توجد مراقبة . وهذه المراقبة عين كبيرة ، هى عين البشرية ، عين التاريخ . وهذه العين تحدد باستمرار من حيث انها مسئولة عن تثبيت المتن الحقيقى فيها اذا كان هنا صدق أخلاقى ، او دعاوى ، لئلا الآن الى الشاعر الجهايرى ، الشاعر الذى يحدد مسئوليته بالتزام قضايا شعبه . فهنى ما كان هذا الالتزام حقيقيا ، أى مترجما الى موقف عملى وحبابة

معاشة كان الشاعر بحق صوتا تاريخيا . ولهذا كان (اراغون)
صوت المقاومة الفرنسية ولهذا ايضا كانت قصائد (ايلوار)
و (مابكوفسكى) أصوات المقاومة البشرية الخالدة .

وكذا فان الأمة العربية تدفع أصواتها الى العالم بقصائد
(الجواهري) و (سليمان العيسى) و (أحمد عبد المعطى حجازى)
و (البياتى) و (محمد جميل شلش) و ... الخ . ويجرأ صوت
(محمود درويش) نى غياهب الظلمة وفى أثبية اسرائيل على الادانة
العظمى . ومن خلال صوت (درويش) و (القاسم) وأصوات
الشعراء الآخرين الذين عاشوا المقاومة أو كتبوا عنها وامتثلوا لها
موقفا ، كليا أو بعضا ، نستطيع ان ندرك الاخلاقية فى الالتزام
الثورى والاخلاص الروحى لقضايا الانسان عمقا واتساعا .

أما المهززون والمنهزمون فهؤلاء لا يكونون شعراء أبدا عندما
يرسمون البطولة ويوحون زيفا بالمسئولية . ولكنهم يستطيعون أن
يكونوا شعراء فى حالة واحدة نحترمهم بقدر ما لأجلها ، أى عندما
يرسمون انهماكيتهم وضعفهم والحيرة التى تثقب أعماقهم .

ومن شعرائنا الشباب نستطيع ان نلمح الوعى المسئول
والاصرار على اقتضاء دروب الخلاص للانسان فى قصائدهم ،
الشعراء : حميد سعيد رسامى مهدي وخالد على مصطفى وحسب
الشيخ جعفر وفاضل العزاوى (*) .. الخ .

(*) لا يمكن للانسان أن ينسى شاعرا عراقيا شابا هو عبد الأمير الحصري
الذى بغير ظروفه ربما يقدم عطايات ذات قيمة ضرورية لا تهمل إطلاقا .

اذن . . نستطيع ان نبحث عن أجواء الكلمة ونغمها فى كل قصيدة فيها اذا تأكد لنا أن الشاعر أخلاقى تماما ، أى مخلص فى عطائه ، كما نوفر على أنفسنا جهد التنقيب والبحث عن المضامين التى ترسمها كلمات (شاعر !) لا يجيد سوى امكانية واحدة هى امكانية اقتباس كلمات ملتوية ، حيث ينعدم الموضوع أصلا وتظل فقط الفاظا مسلوخة عن أية تجربة وحتى عن تجربة الشخص القائل نفسه . فالاخلاقية اذن عند الشاعر هى الارتباط الجاد بالموقف والايديولوجيا والانسجام الكلى مع القصيدة . وإى دليل يؤكد تعاطف (الشاعر) مع أعداء (المعنى فى قصيدته) — رغبة أو اكراها — انها يؤكد أيضا انتفاء صفة الشاعر عن الشخص لانتفاء الاخلاقية الفاعلة .

والاخلاقية أيضا تعنى مسئولية الشاعر ، المسئولية الحقيقية التى لا تصطنع بفعل وجوبات ملصوقة من الخارج ، بل هى المسئولية الوجدانية الواعية المسئولية التى عنها (ايلوار) عندما قال (٦) : (ويجب ان يستولى الشاعر الانسان على الطبيعة ، يجب ان يسبطر عليها . فان هذا الواقع أبعد من ان يدعو الى الالتباس لانه واضح كل الوضوح ، وليست هناك حدود للواقع ، فهو يمكن أن يكون تعسا ومليئا بالشقاء ، يمكن ان يكون قاسيا أو صلفا أو ممسوخا ، يمكن ان يسمى حماقة أو بؤسا أو مرضا أو حربا . . . فالشاعر لا يعيش فى القمم ، ولا تهدده غالبا سعادة كاملة عذبة .

(٦) من مغالة بعنوان : الشعر الظرفى — لبول ايلوار — ترجمة ابراهيم

ولكن عندما يكون قد ناء بثقل اليأس فلا ينبغي له ان ينيخ له .
لا ينبغي له خاصة ان يخضع لهذه الكتابة التي قد تضمه الى سلالة
أولئك الذين يسميهم — لوتريامون — « الرؤوس الكبيرة الرخوة »
كما أنه لا ينبغي له كذلك أن يعد مسالك الشعر ضيقة ، وأشغاله
غير متبدلة . ان واجب كل شاعر شجاع هو ان يفتح طريقا واسعا
بل وأوسع ما يمكن لتمجيد الانسان . ويمكن ان تستعمل جميع
الاشكال لبلوغ ذلك . ففلسفته تتألف من كل الكلمات ، من كل
الاشياء . ولا توجد اشكال مقدسة ، كما لا توجد مواضيع ولا كلمات
مقدسة ، أو دنسة ، أو متذلة) .

انتماء الشاعر

مكانة الشاعر فى العالم مكانة عريضة . انها وبمعنى آخر المكانة التى تشرب نموها من المعاشة اليومية والاتصال التاريخى . وهذه المكانة تولد فى أعماق الشاعر دما انسانيا وجوا داخليا وقدرة تعبيرية تأخذ وضعها ضمن الابتدادات ، كوجود مرتبط متأثر بالعالم والتاريخ . ولذا فتراث الشاعر السيكولوجى ومحصلاته الفكرية واللفظية هى وحدات فى تركيب العالم . فالشاعر ومن هذه النقطة مدروج نقديا ضمن المرحلة . أى أنه متجاوب مع العالم بقدرة خاصة من الوعى .

الشاعر اذن منتم ، مسئول عن العالم . يكشف ويوضح ، ويحتج . وبطالب . ولكنه يختار الفاظه الخاصة كأدوات من نوع جديد . وهذه الألفاظ ليست مجردة عن الدلالات كما يرى سارتر ، بل انها مشحونة بالدلالات لكن نوعية هذه الدلالات عند الشاعر تختلف وتتعارض مع الدلالات فى كتابة التأثير .

القصيدة عند الشاعر ليست دلالة أو رمزا أو اشارة تقود الى عالم عيائى يشير اليه . كما وانها ليست عالما أو شيئا تغيب وراءه الاشياء الحقيقية .

القصيدة هى الشيء والدلالة . وهذا هو المفهوم الوحيد الذى يزيل الالتباس الذى اثاره سارتر .

فالقارئ اذ يلتقى القصيدة ويتأمل منطقيتها وأجواءها كماله يقف أمامه لابد ان يتوفر له تباعا انخلاق تخيلي ينتقل الى ما وراء صور القصيدة ، الى صور أخرى متخيلة موجودة فى مكان ما وفى زمان ما ، حتى وإن كان المكان المجرد الذهنى الدلالة عند الفائز دلالة عقلية ، تكتسب التمثل بفعل مباشرتها وضرورتها كوسيلة لحاجة انسانية . والدلالة فى الشعر ليست مباشرة وليست عقلية كلياً . انها قد تكون مباشرة جزئياً حيناً ما ، وقد تكون عقلية ، لكنها دلالات الحدوس ، دلالات الرؤى ، دلالات الوعى الأكثر ايغلا فى المناطق المحرمة والملتهبة ، هذه الدلالات اقتسام بين العقل واللاعقل . بين العاطفة الحاضرة والغيب ، بين الذات والمجتمع ، بين التاريخ واللاتاريخ ، بين الفن الخالص الموسيقى والالتزام .

ويظل الشاعر منتحياً فى ركن من هذا العالم لكن هذا الركن حتماً غير اعتيادى وغير مألوف ، وليس مدروساً أكاديمياً أبداً . . انه الركن الذى يتحرك بكثرة فى البقاع الكونية ، يضطرب ، ينتصب ، يضحك ، يبأس ، يحمل المشيئة والاهابة أو يرسم الاخفاق . المهم أن الركن . . فى العالم ، يكشف ويدين ويقدم أجوبة لا تحصى . ان دعوى عدم التزام الشاعر مفرضة تماماً ، فالتزام الشاعر متحدد بانتهائه ، انتهائه هو لا الانتهاء المتنظر منه ، الانتهاء الذى يختاره والذى يوصله لنهايات الخطوط . لذا فالتزام الشاعر غريب كغربة أطواره الانتماية ، ولهذا كان خطر الشاعر فى كل العصور ، الجاهلية والاسلامية والحديثة . الشاعر مجنون فى كلمته ، مجنون فى التزامه ، لا يتخلى ولا يرفع أصابعه أبداً عن لفظته . هذا التمسك ، هذا الاصرار ، هو الالتزام الأكثر خطراً لذا فالشاعر سامة انبثاق القصيدة أكثر التزاماً من الجميع ، أكثر ارتياداً للمجهول أكثر بحثاً عن مواطن العالم ، بل أكثر مباشرة . ولا تنتظر منه ان يقدم صورة للمباشرة التخاطبية ، ان المباشرة

عند الشاعر هي الالتقاء مع ثغور العالم السرية ولهذا فشرف المهمة يعطى للشاعر صفة نبوية . هذه الصفة النبوية تستشرف أبعادها من خلال التأمل كوعى الى أقصى المسافات . وحيث يكون هذا الوعي غير مرضى وغير انفعالى يحدث تصور خاطيء ، يكون الشاعر مراقبا ليس غيبيا ، وكل من لا يقدم كشوفا سريعة بانفعالاته يخلق وهما بالمراقبة والتوصل من المسئولية (٧) .

ان غيبوبة الشاعر ورؤاه انارة تتخطى الزمن والحواجز . والشاعر ملتزم عالمه ، لكنه وبالأكد لا يطرق الدرب الاعتيادى والا لما كان شاعرا .

والشعر الصافى ، شعر (مالارميه) مثلا ، هل هو ملتزم ؟ طبعا الالتزام لا يكون الا من خلال المعانى ، وحيث تنفقد المعانى لا يتوفر أى التزام . و (مالارميه) عندها يكتب شعره لا يكتب الفاظا ذات معنى . هو يقول : (اننى ابتدع لغة منها ينبثق شعر جديد ، شعر لا يدور على وصف شىء بل على تأثيره لا يتكون البيت الشعري من الفاظ ذات معنى بل من الفاظ ذات نوايا بحيث تغيب قيم الالفاظ المعنوية امام شعورنا) . أى أنه يريد القول بأن شعره لا يحل محل مداليل معينة ، بل مجرد موسيقى لفظية تثير حسا دون أن تثير تفكيرا . وطبيعى ان غياب المعانى لا يعطى أى مجال لغير الفن النقى الخالص تماما . اذن أى التزام فى مثل هذا الشعر ؟ . . . فى الحقيقة ، ان شعر (مالارميه) هو حرية بدائية هائلة ، عودة الى براءة الالفاظ الاولى ، عندها كانت الكلمة فى تعميدها الاول

(٧) هذا الوهم يهتسك به السطحيون منهم يتولون للشاعر الذى لم يكتب من نكسة حزيران ابان شهورها الاولى بانهم متصل ولا ميل وهذا مردود ابتداء من حيث ان نتاجات الشاعر تتكون ببطء او بسرعة فى أبحاثه دونها حاجة لاشارة وإيمارات خارجية ، لماذا ؟ لان الشاعر ليس تحت الطلب ابدا .

طاهرة طرية . وهذه العودة استكشاف حقيقى لأنها انتزاع موسيقية
الكلمة من آلاف التعميمات والمداليل المكدسة طوال الحقب ، وان
'فتراضى عالم نور وموسيقى هو (اطلانطس الجديدة) . هو انتقال
الرؤية الى ماوراء أسوار العقل . لكن هذه الرؤية وبالبداء ،
مشروطة بالعقل . فحس (مالارميه) هو تلاحم الوعى والحدس
والحس بتكامل ساخن .

أنعقل مدان عند الشاعر لأنه فشل فى ايجاد العالم الذى
يصبوا اليه . لكنه فى نفس الوقت — أى الشاعر — يمتلك عقلا ..
أذن هل نجح (مالارميه) فى تقديم (جرس) بدون (معنى) ؟ ..
الى حد ما ، وبفهم ساذج نجيب نعم . لكن الأهر ليس كذلك تماما .
(مالارميه) طاقة غنية ببدا . بعد الكلمة عنده بعد ضوئى . وجذرها
بذر ضوئى موسيقى . لكن هل من الممكن ان تكون ثمة موسيقى فى
عالم الفراغ ؟ طبعلا . هنالك الاشياء ، وبين هذه الاشياء تتوالد
الحوارات والموسيقى والاشعاعات الفامضة .. وبقينا ان موسيقى
(مالارميه) ليست ايقاع (لندسى) ، بل هى شحنات سرية تخرق
صلابة معقولية العالم أو لا معقوليته .

ان (مالارميه) الذى قال : (أصبحت أحب حبا غريبا خاصا
كل ما يتلخص فى هذه الكلمة : السقوط .. الخ) كان محتجزا فى
عالم خاص شبه نصامى . وكان محاطا بضيق غريب . وبالاطلاق
من فهم موضوعى لجملة ونسعه وعواطفه واجتيازه عقدته الأوديبية،
ونكبته بوناة أخته ، نستطيع ان نفهم الحريتين الاساسيتين :
حريته هو كشاعر لم يتصدع فى أجواء عالم الشعر ونى صعوده
على تعارضاته الأكثر حدة ، وحرية القارئ الذى ما أن يبتدىء
بتفاهم أولى مع القصصيدة حتى يتحرر كلبا من أسر ذاتى أو
موضوعى .

هذه الحرية المتجاوزة ، وهذا التحرر الذى يناله القارىء
يمنح قصائد (مالارميه) أهمية عظمى فى انبثاق شغافية جديدة لعالم
متخيل . ان كل شاعر يمثل حريته بتلقائية عريضة ممثلة وجريئة
هو ليس محايدا أبدا ازاء الانسان والعالم . فموضوع الحرية فى
العطاء والمواصلة هو ما يدخل ضمن الموقف الانسانى . اننا ومن
أجل ان نضع الالتزام قاسما انسانيا مشتركا كقانون لبناء عالم غير
ملوث يجب ألا نفسر الالتزام بميكانيكية وسطحية سياسية أو
مذهبية دوجمائية . ويجب أن نعريه من الكثير من الاضافات
الخارجية . الالتزام يظل الحرية الكاملة ضد كل العبوديات وهذه
الحرية لها طبقات وسلام . فالالتزام (مايكوفسكى) غير التزام
(اراغون) و (ايلوار) ، والتزام (الجواهرى) غير التزام
(ادونيس) ، والتزام (السياب) غير التزام (البياتى) من حيث
ان الالتزام ليس مصطلحا سياسيا . لقد كان (وردزورث) فى
اعجابه بالثورة الفرنسية ، و (بيرون) الناثر الذى كتب (تشايلد
هارولد) و (دون جوان) من أجل حرية الفرد ، والذى ساعد
(الكاربونارى) فى ايطاليا واستشهد فى (اليونان) و (بيتوفى)
الذى حارب طغاة (آل هابسبورج) كل يمثل التزامه بدرجة معينة .
ولذلك فاننا نعمل ما بين الالتزام عند الموقف (والقصيدة ضمن
الموقف) وبين التزام القصيدة فحسب . ولذا فالكلام لم يكن عن
الالتزام كخط عام عند الشاعر (فى مواقفه) بل نتكلم عن (القصيدة
ازاء العالم) أقول (٨) : كل قصيدة مكتملة فنيا هى انسانية لأنها
تفرق البعد المزيف وتمزق الصورة التقليدية الرقيقة للعالم لتمد
نياشين استطلاعات فردية جديدة .

ان من الممكن القول بأن الصور الجمالية نفسها كقيم ، كتركيزا
على خلاصات منقبة ملونة ، هذه الصور الجمالية هى نفسها ثروة

(٨) ماعدا القصائد ضد الانسان .

انسانية ، ثورة يسد بها الانسان جوعه . فليس هناك فقط الجوع المادى ، جوع الخبز والبيت والملبس . هناك الجوع الروحى ، الجوع للجمال ، للفن ، للموسيقى ، للاشعاعات غير الملوثة .

هذا الجوع الفنى يعالجه الشاعر . ومن هنا فان (عزرا باوند) المدان سياسيا واخلاقيا لصق فمه على صفيحة انسانية لانه استطاع ان يبوح باذراكاته اللامتناهية حيث تكثفت قيم فنية ، على جبهتها تعانقت أذرع انسانية مع حدوس (باوند) ، و (اليوت) الملكى الكاثولىكى ، ذلك (الناعب الأبح) ، فم انهدام العالم البرجوازى ، استطاع ان يخلق توحدا جماليا بينه وبين الانسانية رغم كل المدلولات المحبطة) ، بفعل النفس الدينى فى قصائده . وهذا النفس الدينى ليس طرازا اعتياديا معنيا ، بل هو النفس الخفى المبتقى وراء روايى وهضاب واشكال العالم ، النفس السرى الفائق الجمالية . و (رامبو) الذى تحدى بشكل هائل المصطلحات الشعرية القائمة، هذا الهلاسى المذهل الذى مرقع مواقع عالم متحجر نظامى اعتيادى بدوى تشويش غريب ، هذا (الابليس بين العلواء) هل فشل فى ان يكون داخل الحياة ؟ طبعاً لا . بل كانت مغامرته الوحيدة البحث عن وجوه اخرى لهذه الحياة . وجوه غير معتادة ، غير مدركة ، غير مطروقة . وكانت هذه المغامرة الميثوس منها هى التى تحمل ستوط الشاعر المادى . وعند هذه النهاية تمد البشرية اصابعها لتضاجع قصائد الشاعر .

وفى (فصول فى الجحيم) أوضح (رامبو) خذلانه ، لأن الطواف الأزلى فى عالم الحلم ليس طريقا حسنا دوما . مثبة طرق أرضية ، وطرق سماوية تتداخل معها لتكتمل الدورة الكونية .

اذن نستطيع القول وبكل ثقة : ان الشاعر مسئول بشكل ما . والشعر نفسه من أجل الحياة حتى لا يبيع الشاعر روحه كما يقول

(بودلير) . وتبرز المسئولية عند الشاعر بوضوح وبشرف عندما يكون الشاعر صاحب موقف ايجابي ، وقصائده هي الرمح الذي يثقب به جمجمة الاعداء . والشاعر الذي يلتزم مملكة الانسان وتتمنطق كلماته بلهب الثورة الدائمة والانشداد للأنق الانساني العظيم هو شاعر الأرض المبرز بلاشك والذي ترجم (ايلوار) ارادته عندما قال :

(.... وقد عكست أعيننا

الحقيقة التي كانت ملاذا

ونحن لم نبدأ أبدا

ولكننا أبدا نحب

ولأننا نحب

نريد ان نحرر الآخرين

من عزلتهم الثلجية) .

وترجمها الشاعر اليوناني (منلاوس لادرس) عندما قال :

(لن نضحك ،

إذا لم نضحك معا

لن نفنى ،

إذا لم تنته دموع العالم) .

وأطلقها (مايكوفسكى) عندما قال :

(لقد آن للحواجز

ان تتحطم تحت أقدامنا

وفى السماء .
الف سلم ، لاقواس قزح سوف تغنى
وفى عالم جديد سوف يتفتق
الورد والحلم اللذان لوثهما الشعراء بالأمس
وليكن كل شىء
لفرح أنظارنا ، كأطفال كبار) .

هذا الشاعر اذن يتواصل مع البشرية باستمرار فريد ، فى
القرية ، وفى المدينة ، فى السلم وفى الحرب ، فى المرض وفى
الصحة ، لان قلبه (ومكانة القلب عند الصوفيين جليلة) هو قلب
مريد مخلص منح نفسه للانسان انى كان .

وحتمًا يشكل انتماء كهذا الشرف التاريخى العظيم الذى يناله
الشاعر بحكم كونه تجرد من (أناه) بكل بطولية ، واحل محلها
الضمير العام .

عن ارستقراطية الشعر الحر

من الثابت لدينا ان جميع حركات التجديد والانتهاض الوليدة تتعرض حال نشوئها الى ضربات اضطهادية مسرفة فى البغض والتكيل ، وتظهر مع توثبت بدئها مقاومة ضارية تحاول خنقها فى مهدها وهنا لا بسعنا الا التنويه عن ان حيلة ذلك العداء الضارى للقوى التطورية البازغة هم أنصار ابقاء — القديم على قدمه ممن بهلون نظما أنهت وجودها تاريخيا وباتت تذوى وتحتضر لتنقرض ، هذا دون ان ننكر ان بعض أولئك المتصدين لعمليات الخلق الجديد لم يقدموا على ذلك الا بدافع حبهم للركود والاطمئنان الكسول ، ونتيجة لتخوفهم من الاضطراب الذى يشكل الوسط الذى تحدث فيه عمليات التصادم وما يترتب عليها من انهيار وولادة .

والشعر الحر كشعر حديث معاصر تعرض الى هجمات سافرة من خصوم عديدين ، هجمات يمكن ان نعددها على كل حال نصرا للشعر الحر ، لأنها أسهمت فى تقوية صلبه وبرهنت على أهميته وجدارته ، لأنه سار وقطع أشواطا بعيدة المدى دون ان يتلكا أو يتعثر أو يردم .

ويمكن ان نصنف تلك الهجمات على الشعر الحر الى صنفين :
أولاهما : تمناز بروحية الجحود ونكران شعرية — الشعر الحر —

باعتباره نثرا ، وهذا فنده الكثيرون لما فى الشعر الحر من روح وموسيقى ورؤية وعروض . ثانيها الاقرار بشعرية الشعر الحر مع التأكيد على استحالة صوده وعدم جدواه . وهذا ما ظهر واضحا فيها ككبه ادهم عن — ارسقراطية الشعر الحر — وانتشاره فى وسط محدود يكسبه طابع اللاشعبية . . ونحن اقرارا منا للحقائق الموضوعية نتفق اولا فيها اثار اليه كاتب المقال عن شعبية ومكانة الشعر التقليدى وما فى ذلك من عوامل بقائه ورسوخه وانتشاره .

ونتيجة لاتهام الشعر الحر بكونه معزولا ومحصورا ضمن نفر محدود مجردا من الشعبية فان علينا قبل كل شىء تحديد معنى الشعبية تاريخيا واجتماعيا على ضوء المعطيات والحاصلات الفكرية والسياسية والاجتماعية . ان الشعبية لا تعنى الانتشار والتغلغل بين الصفوف الجماهيرية ، ان هذا التفسير سطحى وضيق ووحيد الجانب ، ونحن نقع فى ذلك الخطأ التعبيرى نتيجة لعدم امانتنا فى حفظ الارث الانسانى الضخم ونتيجة لوقتيية افكارنا وتحددها الزمنى ، ان الشعبية هى كل ما يقر ويستهدف مصلحة الشعب وسيلة وغاية . ان ذلك التفسير ينجينا من صدمة حادة الا — وهى كون الكذب والسرقة والفقر والظلم تتسم بشعبية كبيرة — ان هذه الامور منتشرة انتشارا فظيما ولكنها ليست شعبية لانها عوامل منفصة ومن ثم قاتلة تحمل فى طياتها روحا تدميرية رهيبة .

فاذن ليس كل ما هو منتشر فى صفوف الشعب شعبيا وليس كل ما هو ضيق الانتشار فى صفوف الشعب لا شعبيا . ان عوامل نشوء الشعر الحر هى بالضبط نفس عوامل نشوء الشعر التقليدى مع فارق بسيط هو البعد الزمنى بين نظم اجتماعية متفاوتة ، وذلك امر بدهى اذ ان لكل زمان شعره واغانيه وعقليته ولباسه ومساحنه

وماكله ، والذي ينكر ذلك هو وحده الذى يتسم تفكيره بالجمود
والميكانيكية والابتسار وسوء الهضم الدراسى .

ان النزوع الى الواقع والحنين الى الاستقرار والنفور من
النموذج واثير المضمون وضيق الشباب بالمبالغة فى خلق صفة
القدااسة على الشعر القديم ومن ثم التبرم من بعض المضامين التى
يُضجر منها الجيل ، ذلك كله يمكن اعتباره — كما أوضحت ذلك
نازك الملائكة فى — قضايا الشعر المعاصر — من عوامل وجذور
نشوء الشعر الحر الاجتماعية . هذا دون أن ننكر عاملا رئيسيا
ومهما فى هذا المضمار الا وهو عامل التفاعل بين الثقافة الغربية
الاستيطانية خاصة والثقافة العربية التى بلورت ذات الشاعر
العربى ووسعت آفاقه على معالم جديدة كان يجهلها .

ولذا فان دائرة نشوء الشعر الحر كانت صغيرة ابتدئت
بمحاولات التجديد المهجرى ثم نشأت جماعة أخرى قادها الدكتور
أبو شادى — جماعة أبولو — وبعد ذلك أعقبها تبنى شعراء مراقبين
للشعر الحر وآخرين فى لبنان على يد سعيد عقل وأبى شبكة .

أى ان الشعر الحر لم ينتشر انتشارا جماهيريا واسعا شأنه
شأن أى جديد ناشئ لا يجد الا فراغا يحتله ثم يحاول توسيع رقعته
بازاحته خصوما عديدين يشكون نطاقا شديدا كسجان جلف هاله
أن تشرق الشمس وترسل شعاعها لقلوب المبدعين الشعراء ،
فارتأى سجنهم وتطويقهم .

ان عدم التغلغل الجماهيرى ليس نقيصة تؤخذ على الشعر
الحر والا لكان علينا ان ننسخط على — النظرية النسبية — وعلى
الكثير من الانجازات العلمية التى تستفيد منها الشعوب دون أن
يدركها الا القلة المتخصصون والمثقفون .

يقول كاتب المقال : ان الشعر الحر غامض مبهم يعتمد على
— الرمزية — شكلا ومضمونا ويستند على التعقيد والانحراف —
وكم يكون الكاتب موضوعيا لو لم يطلق ذلك التعقيم القاطع على
الشعر الحر ، ان الشعر الحر والشعر التقليدى يحويان فى
طياتهما البساطة والغموض والابانة والتعقيد ، ان الابهام أحيانا ليس
عبئا فى حد ذاته والذي أدركه أنا ان كاتب المقال نفسه له عالمه
الباطنى الخاص الذى لا يسمح للأصابع أن تلجّه علاوة على عالمه
الخارجى كما لاى انسان آخر أو كائن حى . ولما كان الشعر كائنا
حيا يزدهم بالأحاسيس والرؤى والمواطف والحب والحنين واللذة
فهل نفكر عليه حقّه فى أن يكون غامضا بعض الأحيان ؟

اننا لا نفكر ضرورة الوضوح والبساطة ولكننا لا نلزم بعدم
الغموض ، ان الشاعر الحر عندما يكتب لا يكتب لمن هم يتلمعون
بنفس الرصيد الحسى للشاعر كما يظن كاتب المقال بل هو يكتب
نتيجة لاحتساس ذاتى وتجربة نفسية ومعاناة واختبار وجدانى ،
فتظهر الصورة الشعرية التى قد تكون غامضة بالنسبة للبعض
بقدر ما تكون واضحة لآخرين فلنمعن فى هذه الصورة الشعرية
المبسطة التى يقدمها لنا — نزار قباني — الى أجيره لنرى الوضوح
والمضمون الجلى ، المرأة التى تشتري بكل سهولة تمنح نفسها
بسرعة ومن ثم تنبذ بسرعة ، هذه الصورة يفهمها الجميع وتلتصق
أحاسيسهم مع كلماتها ذات التنعيم الموسيقى البديع ان المضمون
هنا متضامن كليا مع الكلمات بلا اشكال ولا غموض ، والا فإى
غموض نلاحظه فى هذه القصيدة — بدراهمى — لا بالحديث الناعم
— حطمت عزتك المنبعة كلها بدراهمى — وبما حبلت من النفائس
والحرير الحالم فاطعتنى وتبعتنى — كالكلمة العمياء مؤمنة بكل
مزاعمى فاذا بصدرك ذلك المغرور ، ضمن غنائى — أين اعتدادك ؟

انت أطوع فى يدى من خاتمى — قد كان ثغرك مرة ربى فأصبح
خادى ... الخ ..

ولنترك هذه الصورة الشعرية الرائعة السلسلة ولنبحث عن
صورة أخرى مبدعة للشاعر السياب فى قصيدته عن بورسعيد ،
صورة لا تبدأ بنقطة ولا تنتهى بنقطة بل الشاعر تخرج ، تهذا وتفور
وتخفت وتصطخب وتؤثر بكل عمق .

— من أيها رئة ؟ من أى قيثار — تنهل أشعارى — من غابة
النار ؟ أم من عويل الصبايا بين أحجار — منها تنز المياه السود واللبن
المشوى كالقار ؟

— من أى أحداق طفل نيك تغتصب ؟

— من أى خبز وماء نيك ما صلبوا ؟

— من أيها شرفة ؟ من أيها دار ؟

— تنهل أشعارى .. الخ —

أين المجاز العسير فى تلك النبضة الشعرية المجنحة ؟ وهل
الصورة تضيق من بين السطور ؟

ان — الرمزية — اتجاه خاص يأخذ طريقه فى الأدب والفن ،
لكن أين الرموز المعقدة فى رائعة السياب ؟ .. القيثار ينبوع
النغم ؟ أم الصبايا والمياه السود وأحداق الطفل الخائفة وغابة
النار ؟ هل تلك رموز غريبة معقدة أم انها لقطات حادة متواترة
مملوءة نداء ونكبة وثورة ؟!

ان قصيدة بورسعيد من الشعر التقليدى سوف تعجز بلاشك
من أن تجعلنا نسير فى الخطى التى رسمتها لنا كلمات السياب .
إنها قصيدة سامية لأنها تنقل المستمع الى أجوائها . إنها صورة وأغنية

وانشودة يفهمها المثقف ويتألم لها ابن الشارع ، ليس فيها
ارستقراطية ولا عجرفة ولا استعلاء ، أنها قلب يتقطع الى كلمات ،
وهذا يكنى فنيه التقييم الحقيقي للشعر .

ويتهم كاتب المقال الشعر الحر بالسريالية ، ويلقى تلك التهمة
كملاحظة عادية لا تعنى شيئا وهذا بالضبط يؤكد جهل الكاتب بمعنى
السريالية وتاريخها ، مما يؤخذ عليه كثيرا لاسيما وأنه أقدم على
خوض غمار موضوع شائك له حصة يدافعون عنه بجدية ومثابرة
وله أعداء يستعينون بأنفه الاساليب لوصفه بأسوأ الصفات ، فما
هو المذهب السوريالي ؟

المذهب السوريالي حركة نشأت بعد كارثة الحرب العالمية
الاولى ١٩١٤ - ١٩١٨ حينما تزعزعت القيم الاخلاقية وارتبكت
النظم الاجتماعية وعاشت الانسانية في حصى قلق رهيب مسعور ،
ظهرت تلك الحركة كمحاولة لنسيان الواقع وإطلاق مكنونات العقل
الباطن والتحلل من أصول المنطق والتفكير والواقع الاجتماعي وابتكر
التسمية رجل روسي يدعى - ترستان تزارا - أطلق التسمية في
عام ١٩١٦ ، ثم كثر الاتباع وأخذوا ينشرون آدابهم وفنونهم
المعتدة على - التلقائية - واللاشعورية والاضطرابات والارتباكات
الذهنية - البارانونيا - واللاوعي .

ولا أدري ما الذي دفع الكاتب المحترم الى اعتبار الشعر الحر
سورياليا صرفا مع ان ذلك يشكل منطقا متداعيا لا يحتاج الى رد
حيث ان للسريالية اشعارها ومسرحياتها وفنونها وقصصها
الخاصة .

ان هناك تصائد كثيرة من الشعر الحر مطعمة بكل ما هو
منتقى ومختار من الرومانسية والتصويرية والرمزية والكلاسيكية ،

لأن أفضل الأنواع الأدبية وأكثرها قيمة تلك التى تمزج بمهارة الواقعية بالرومانطيقية . ثم هناك أدب المقاومة ذلك الذى يتسم بالثورية العالية والانطلاقة الخصبة ، لنسمع — عبد الصبور — فى قصيدة سأقتلك :

— سنابك الجدود وقعها المهيب ما يزال — يهوج فى ذاكرة
الأيام — ونورهم يختال فوق مفرق التاريخ — فمنهم الذى بنى حجارة
الاهرام — لكى يمجّد الانسان حين يشمخ الانسان ومنهم الذى بنى
منارة الاسلام — لكى يقول للانام لا اله الا الله — ونحن فى حاضرتنا
المجيد نصنع السلام — عدية من شعبنا للعالم الجديد — للعالم
الذى يريد — ويستمر الشاعر — اقتسمت بالاهرام والاسلام
والسلام — سأقتلك بكل ما سقيت من مرارة الأيام — أغوص فى
دمك — .

هنا نلاحظ ان الشاعر — عبد الصبور — يقتل عدو البشرية ،
انه هنا يجسد قوميته وانسانيته بوضوح ويوزع تجسيده ذلك فى
شعر غنائى عذب يمتاز بالوحدة المتكاملة والمضامين المتجاذب مع
الشكل .

وأحيانا يلجأ الشعراء المحدثون الى المجاز الذى يدفع الى
التأمل والتفكير ، ان الشعر البسيط السهل لا يمكن أن يربح العقل فيما
إذا استغنى عن المجاز واللاشعور والرمزية ان المؤسف حقا أن
كاتب المقال يطلق تعميمات مهيبة بهذا الشكل نتيجة لتجريبية ضيقة
واطلاع محدود وهذا ما سبب له تناقضا فى مقاله الواحة فهو حيناً
لا ينكر على الشعر الحر تركيزه واستيعابه للمعاني ودقته فى
تصوير حالات الانسان الشعورية واللاشعورية ثم يأخذ حيناً آخر
على الشعر الحر اعتماده الكلى على احياءات اللاشعور ولا أدري
كيف يفسر ذلك ويوفق بين ما قاله عن الدقة فى تصوير الشعور

وما قاله عن الاعتماد الكلى على اللاشعورية . أن هناك أذن شعرا حديثا يلتزم الجانب القوي والانساني ويمجد الثورة والبطولة والصمود ، كما أن هناك شعراء محدثين يفكرون بعقلية ارسطراطية لا تتفق معهم ، فنزار قباني يعد من ضمن هؤلاء لكننا هل نصفه بالغرابة والملاوضوح وننكر عليه شاعريته الخصبة ؟ طبعاً كلا . . ان نزار من الذين يملكون زمام اللفظ والنغم الموسيقى والعاطفة انه عندما يكتب — رسائل لم تكتب لها — : (أتلفيها — واحذرى ان تخطئى ان تقرأى يوما بريدى — فانا نفسى لا أذكر ما يحوى بريدى ، وكتاباتى وأفكارى وزعمى ووعدى — له تكن شيئاً محبى لك جزء من شرودى . . فانا أكتب كالسكران لا أدري اتجاهى وحدودى) هنا يكتب نزار لنفسه بروح لا نود أن نفهمها ، لكنها مع ذلك قصيدة واضحة لا يتغطرس فيها الشاعر علينا بل ينقل إلينا أحاسيسه وتجربته وضياعه وعبثه بصدق ، انه ايمان الشاعر بنا نحن الذين نقدر الصدق عمود الادب وصمام أمانه الوائى .

ان كون شاعر ما أرسطراطيا لا معنى أن الشعر الحر بأكمله يسير فى إطار ارسطراطية مغلقة لا . . ان هذا تجن : واى تجن !

ان الشاعر لا يكتب متفاعلا مع صيحات جدوده ولا مع اشعار المتنبى والبحترى وأبى نواس ، بل يكتب عن ذاته المتفاعلة بوعى وتلاحم مع واقعهم وعصره .

ان الشعراء القدماء نابغون حقاً لأنهم عبروا باخلاص عن ذاتهم وذات مجتمعاتهم ولنا أن نتذكر كم لاقوا فى زمانهم من عداوات وخصومات وتهجمات ظالمة وضاربة . ويخطئ من يظن ان شعرانا الأقدمين قد كتبوا ارضاء لطلبات معينة أو ارضاء لأحفادهم وانتزاعاً

لدحهم ، لا ، انها الصرخة الانسانية المعتلة فى الداخل والتي تريد ان تنطلق ، ان تغنى ، ان تبكى ان تسخط ، ان تتفاعل !

فلم اذن ننكر على شعرائنا المحدثين ذلك ؟ ان مجرد اخضاع الشعر الى شروط مرهقة تحوله الى عملية حسابية او هندسية وبذلك يفقد طابعه العاطفى والتصويرى والتعبيرى وبذلك نقبر الشعر بأجمعه فى أجمة رهيبة . ان التجارب الشعرية والصياغة الفنية لآظهارها مشبعة بالخصب والعطاء والنماء لابد ان نتركها تسير فى دروبها دون ان نقوم بعمليات التعويق والحجز والحجر التى تكتبها فى زنزانة قاتلة موحشة ، ان الشاعر ليس هو الذى يقدم لنا أشعارا جيدة بل ان الأشعار الجيدة هى التى تفتح نم الشاعر وتنطلق بلا ايعاز ، لذا فان اخضاع الأشعار للاستنطاق القانونى ليس الا حكما مسبقا من احكام الاعدام للحياة ، لان الشعر نفسه هو الحياة .

ولكى يتهم الكاتب الشعر الحر بالارستقراطية استعان بكثير من النعوت غير المترابطة والتى يعوزها الالتقاء العضوى فيها بينها من أجل تصويب ما استهدفه من سوء الظن والتقدير للشعر المعاصر .

وكرر صفة — الرمزية — كتعبير يسيطر بوضوح على الشعر الحديث دون أن يتطرق الى ما يؤيد صحة ذلك ، واعتقد أنه يقصد من وراء هذا القاء — تهمة — الصور الجمالية من أجل الصور الجمالية و — الفن من أجل الفن — على الشعر الحديث والرمزية بحد ذاتها حركة تستعين بالرموز والمعيات والايحاء والتشبيه والتلميح مبتعدة عن الواقع والطبيعة والمجتمع ، وأدبنا العربى غنى بالأدب الرمزى فها ان الف ليلة والمقامات وحى بن يقطان وأدب المتصوفة ورسالة الغفران وأشعار الكثيرين من الشعراء العرب

فنزخر بصور رمزية لا مثيل لها ولا يغيب عن بال أحد في هذا المضمار من الغرب بودلير ومالارمييه وآخرون ممن اشتهروا بالرمزية وابتعدوا عن ماجرييات الحدث وأرادوا تصوير العالم من زوايا بصيرتهم الخاصة . اذن للرمزية اتجاهها الخاص الواضح اما كون الشاعر الحديث يستعين ببعض الرموز كعوامل تسعفه في بناء قصيدته وكثكثيف للمداليل الانسانية العميقة فهذا لا يعاب عليه إطلاقا .

ان الوحدة الوظيفية للقصيدة تستوجب أحيانا وجود بعض النواتات والرموز كي تستطيع ان توصل التفتات الشعرية بلا دوار ولا لهات ولا انبهار أو جفاف . وليس في ذلك أى عيب أو مبرر لنعت الشعر الحديث بأجمعه بالرمزية .

وهناك أمر غريب لاحظته لدى كاتب المقال أثار عجبى فهو بعد أن مل من القاء تهم مضطربة الصقها جزافا بالشعر الحر من دون ان يتعب نفسه في ايجاد الترابط والتسلسل في موضوعه الانتقادي ذاك ، نراه يقول : — وهب ان الشعر القديم والعمودى قد مات واندثر فهل يمكن ان يسد الشعر الجديد والحر مسده أو يحل محله في النفوس ؟ — ولعمري تذكرنى هذه الفرضية بأيام الصبا مندمنا كنا نجتمع في أحد الأزقة النتنة ويقول أحدها : — لو سقطت علينا السماء وين أنولى وحقا ما أغرب أيام الصبا وأمتعها وأسذجها ! ان كاتب المقال الذى يضع احتمالا فرضيا ولو ضئيلا بموت الشعر العمودى انما ينكر بذلك — ولو بقدر يسير — حيوية الشعر القديم ، ويعطى منفذا لمجاوبته بعدم الايمان التام بالشعر القديم ، وكأنها العملية بكل بساطة موت الشعر القديم ثمن لنشوء الشعر الحديث لا ، ليست المسألة بهذا الشكل . الشعر العمودى باق، نقدر خلوده شئنا أم أبينا ، الطلاوة والسبك وقوة المعانى والروح العروضية الوطيدة كلها تملك صفات القوة والثبات . ان هذا لا يمنع نشوء

الشعر الحر وارتقاءه لأن الشعر الحر أين بار للشعر العبودي ويخطئ من يظن وجود تعارض وتضاد بينهما . ان الذين يحاولون اختلاق القتال والتصادم بين الشعر القديم والحديث هم الذين يحاولون زهق العواطف الانسانية واغتيال الأدب بمجموعه . ان الذين ينظمون الشعر الحر يحفظون الكثير من الاشعار القديمة وهذا ان دل على شئ فانها يدل على عدم الجحود بعكس اولئك الذين يشتمون الشعر الحر ويلصقون به كل سيئة ونقيصة والا فمن لا تعجبه — أخى — لميخائيل نعيمة نظما وموسيقا مع خلافي معها فكرة (أخى من نحن ؟! لا وطن ولا أهل ولا جار — اذا نهنا ، اذا تمنا ، ردانا الخزي والعار — لقد خمت بنا الدنيا كما خمت بموتانا — فهات الرفش واتبعنى لنحفر خندقا آخر — نوارى فيه أحيانا) .

ومن منا لا تعجبه قصيدة جعفر النقدي مى — أناشيد الثوار الجزائريين — :

(النشوة الكبرى لنا — ولنا الغد المستبشر — بكرأ سيولد هاهنا — ولنا الربيع ملونا وملحنا — ولنا الجنى) ويستمر (ولنا الشمال الأخضر ، بستاننا الطلق السخى المثمر — ولنا المستبشر فعلا يا جزار هذا الخنجر ؟) (اتظن ان بريته سيربعنا يا وحش ليك مدبر) .

وهذا الشاعر عبد المنعم عواد يوسف يقول على لسان شهيد مصري :

(ايها الاحياء انى — اطرق الأبواب كيما تسمعوا — صيحتى

أنا مصري شهيد — أهل أمي في الصعيد — وأبي من بورسعيد —
قتلونا الانجليز) .

وقصيدة جميلة بوحيرد للسياب ،

(لا تسمعها : ان أصواتنا — تخزي بها الريح التي تنقل ، —
باب علينا من دم ، مقفل .. ونحن في ظلماتنا نسأل — « من مات ؟
من يبكيه ؟ من يقتل ؟ » من يصلب الخبز الذي نأكل .. الخ) .

وما ذلك الا فيض من فيض من الشعر الحديث الذي أخذ ينتشر
ويهلل له كل طيب ، (أما الذين لم يدركوا بعد حقيقة حاضريهم
وما زالوا يتعثرون في فجاج الماضي ، فلن يجدوا في هذا الشعر
الا ما يثير حفيظتهم وحبذا الاثارة) — جبرا — .

العوامل في تزييف الشعر الحديث

الشعر الحديث ليس مفامرة ، انما هو طريقة تعبير ثورية تتلاءم مع نظرة الانسان المعاصر للكون ، ومع أسلوبه في استكشاف نفسه والعالم . وهذا التعامل بين الانسان وبين العالم والحقيقة في اطار عصرى يشكل ثورة ، أى انه يقينا لم يقف عند حدود المفامرة . ولذلك تعرض الى حملات متجنية وظالمة كان أقل ما فيها أنها أرادت ان تؤسر كل تجربة انسانية رائدة دون اعطاء أية فرصة . ولكن الفرصة كانت أكثر من موجودة لان الشعر المنطلق لابد منه لكى يضمن للعالم توازنه العاطفى .

ولذا فهو ضرورة اعتيادية أيضا وبشكل طبيعى من الجانب الآخر . وهذه الضرورة الاعتيادية والمحسوبة من قبل أعداء الشعر الحديث تمردا خطيرا هى نفسها حل حتمى ضد صدع ما ، والصدع فى نفس الانسان . فى لهفته ، فى توقانه ، فى عطشه ، فى حنينه للمجهول ، فى حريته الكبرى ضد المحدودية والتفسيرات والمصطلح العام .

وحتما يعالج الشاعر صدع الانسان بالكلمات ، الكلمات الملوثة بالمدايل كلمات الأملق الواسع والجو الحر والجرأة النادرة . هذه الكلمات التى تخرج من الشفاف والنسج والأعماق هى الوحيدة ذات

الجرس الحقيقى ، الجرس الذى يحمله المعنى الحقيقى والروح
المتحدة المتوحدة التى تناهض من أجل إزالة القشور والاسيجة
والمحدوديات .

لكن هذه الكلمات ، هذا الشعر الحديث تعرض لحملة تزيف
خطيرة شأنه شأن كل جديد وناهض وثورى وصاعد . كذب كان
ذلك ؟ هذا ما ينبغى توضيحه !

(أهلاً) مسألة الذوق . كان الذوق البرجوازى هو السائد .
المثقف تجده برجوازياً ، الشاعر برجوازياً أيضاً . الكاتب والاستاذ ،
أغلبهم برجوازيون يشيعون روحاً وجواً من الارستقراطية اللذية ،
حيث تعنى الانفعال والراحة السطحية والرومانسية . وإذا بالشعر
الحديث عند الكثير ، هذا الشعر المجدد الرائد يصبح شعراً لمتعة ،
لا يبحث عن عذاب الانسان ، عن تطلعات الانسان ، عن وعى
الانسان المباشر ازاء اللعنة والتزيف والحيوانية المفروضة على
ساحة الشعب . ويظل — احبانا كثيرة — كالنظم الجديد المثبر
للاندھاش ، لكن العمق والغور والجذور والأصول ، والانسان
الحقيقى ، انسان الشارع والليل والمركة لا وجود له ابداً .

الذوق البرجوازى يفرض نفسه . وهذا الذوق لا يزال قائماً
عند الكثير من الشعراء المحدثين ، انهم يكتبون عن الانسان ، عن
المعاناة ، عن العصر ، عن التبرد ، لكن ذلك كله يفتقد الاخلاص ،
لماذا ؟ . هذا ما ينبغى النظر اليه بشجاعة .

هؤلاء يتكلمون كائى ارستقراطى ويلبسون كائى مترف ،
دبلوماسيون ، فى حركاتهم واشاراتهم وعلاقاتهم ، ينسون الشارع ،
ينسون التراب ، ينسون الدم والعذاب والعيون المقروحة . ولهذا
نهم يدخلون بجواز سفر مزيف الى مملكة الحقيقة الجادة ، مملكة

(البسطامي) حيث كل شئ يشكل الكلمة الواحدة المتطابقة مع الواقع الداخلى للفرد .

ماذا تهيم القصيدة الجيدة ؟ .. انها أبدا لا تعنى أكثر من إثارة
لذة خاطفة او تجاوب سريع ووقتى وزائل مادام الشاعر يمثل وضعاً
برجوازيًا . الشاعر يلحق الوحل مختاراً ، ينام واخفا خذه على
الطين ، بزور مخابىء العذاب ، يتسكع ، يجوع ، يقاوم ظروفه
الحسنة حتى يتعلم كيف تكون نبرة الأنة وصدى الحسرة ، والضيم
الذى يهتف بقلوب البؤساء ! وحيث ينفقد الشاعر الحقيقي ، انسان
الغضب وصاحب الأمل الذى يمتطى الكلمات باحثاً عن صدر الواحة
فى امتدادات القحل ، يظهر بعض الشعراء المجددين امتداداً أيضاً
لشعراء (الامارة) والمكانة والحظوة والمواسم !

واذا بالشعر الحديث يبدو كأنه غير مرتبط بالانسان الكونى ،
بل مرتبط بالانسان البرجوازي بالثورة البرجوازية والديمقراطية
البورجوازية .

وينخلق نقاد جدد يستمدون القراء ضد كل ماهو (قديم)
اعتباطاً ، وتضيق المقاييس . فى القديم روح وموسيقا ومعاناة
وصدق ، ولا يجوز أن ننكر ذلك . والحديث يقدم على صفة تغذى
نفسها بصلوات انسانية مشروعة ولازمة . واذا بالتهمة (تهمة كون
الشعر الحديث شعراً برجوازيًا) تكاد تنطبق ، ولكن الأمر يظل غير
مخفى ، فالشعر الحديث ليس وليداً للقيم البرجوازية . بل ان القيم
البورجوازية اقتنصت الشعر الحديث لتشوّهه وتدميه وتصرعه ،
فحولت الكونى الى كونى برجوازي ، والعام الى خاص برجوازي ،
والانسانى الى انسانى برجوازي ، لكنها عجزت مع كل ذلك أن
تجعل من الشعر الحديث وسيلة تفاهم برجوازية أصلية . ان
(عبد الوهاب البياتى) رائع عندها يتحدث عن الصقيع والعمال

وبؤس المدينة والذباب ، ولكنه يكون (نزاريا) قليلا عندما يتحدث عن الدعاية السياسية . وهذه النزارية السياسية أفق برجوازي منخطف سريع التلاشى حاول البياتي انهاء مؤخرا و (السياب) نفسه استطاع ان يتمرّد على الكينونة البرجوازية التي أخذت تتكل حول نواة فى داخله . وبين ان يكون رومانسيا مأساويا أو اجتماعيا منفعلا ، استطاع ان يضمن عطاء شعريا انسانيا .

أما عن (ادونيس) ظاهرة الكلمة السحرية الموهومة ، فهو لا يزال فى مساحة منظوره الخاص دون أن يعنى بالجبهات الأخرى ، حيث جبهته الوحيدة ذاته على محور الأشياء ، وهو بذلك يقدم أدانة جزئية لنفسه لانه لم ينطق ضد القيم البرجوازية ، بل ظل مقدسا جذوره كماخس وغائب لاهوتى .

(ثانيا) الموقف النازكى ، وهو موقف نازك الملائكة وآخرين ممن يتحولون بفعل الاشباع وانغورور فى ميدان الريادة الى (سادة) ومعلمين . ان هؤلاء يتحولون من مجددين الى معوقين ، ومن محدثين الى متزمتين ، بحيث تصبغ الحرية عندهم ويقفل الزمن تقنيّا خاصا . انهم بهذه الوضعية يريدون تجميد التطور الشعري بحيث تبقى قياداتهم أزلية . انهم يقعون فى مغالطات خطيرة لعدم تفهمهم لحقيقة التطور الذى يجعل ما فى الغد مختلفا كثيرا عما فى اليوم .

وقد ابتدأت (نازك) عندما أخضعت الشعر الحديث الى شررط متعصبة تفوق التعصب للاوزان الخليلية . ولذلك وبحكم كونها رائدة كبيرة استطاع وقفها ان يثير لغطا خطيرا (١٠) .

(ثالثا) التركيبات المنطقية والغموض المشخص باستعارات أكثر رمزية وأكثر غموضا . وهذا يظهر فى عدة اشكال ، منها جنوح

(١٠) لقد تناول العديد من الأدباء الرد على موقف نازك .

الشاعر الى استعمال تعبيرات لغوية منزقة لا توحى بشيء . . او انه يستعمل كلمات صارخة متعارضة تحت جو مفتعل من الوحدة ، ومنها استعمال الاسطورة حيث يحاول البعض وكتقليد لاستعمال الاسطورة عند شعراء غربيين أن يلقوا الاساطير فى قصائدهم بترقيق ظاهر متصورين فى ذلك أنهم يستطيعون ان يقنعوا المتلقى بأنهم ذوو خلفية فكرية غنية فى حين أنهم يضحون برصيد القصيدة الموسيقى والطبيعى كطبيعة الحياة والتجربة .

ان (السياب) و (الحاوى) لم يستطيعا تذليل الاسطورة وادخالها كحلقة طبيعية ومنغومة مع حاجة ووحدة القصيدة الا بعد تدريب مستر طويل وبعد عمليات نقد أكثر صرامة واجابية ومع ذلك لم تسلم العملية من بعض الامتعان فى قصائد معينة عند (الحاوى) وبشكل أقل عند (السياب) .

وهناك شكل آخر هو الغموض المتعمد حيث يبرز كمحاولة يائسة من قبل (الشاعر) لابعاد القارئ أو السامع عن معنى القصيدة . ان الرمزية الطبيعية تماما عند (بودلير) مثلا ، فهى طريقة تفاهم اختزالية ، تحدية ، وكذلك عند (بريتون) ، فالرموز تمص الواقع الانسانى ، الواقع اليومى والكونى ، الحسى والفكرى الصامت والمتحدث ، الحاضر والفائب ، امتصاصا كليا كاملا متطابقا بحيث توضحه وتمثله بأبعاده الحقيقية ومقاساته المكانية والزمانية . ان الرمزيين مثلوا الثورة غير المحددة وأصبحوا سادتها وقادتها ، فى حين أن هذه الثورة ابتأها (الرومانسيون) و (الرناسيون) .

لذلك فاستعمال الرموز ليس لعبة من قبيل الأحاجى والألغاز ، وليس — بالشكل المتيسر — اغناء للقصيدة ، بل هو اضساءة انسانية وتاريخية واثقة لحتوى القصيدة وجوها . وان عملية استنساخ الشعر الرمزى واختلاق التعقيد هى الخطر الذى يشرذم ويمسح التجربة الشعرية .

(رابعاً) فى نطاق عملية مجابهة الشعر التقليدى الذى يعتمد على وحدة القصيدة أسلوباً . وكاد أن يكون ذلك مسلماً به .

ان وحدة القصيدة ليست شرطاً ثابتاً . ومن الممكن أن تكون القصيدة الحديثة مجموعة متألّفة من وحدات متباينة . فما زال الكون الواسع يشكل مجاميع عديدة ، وما زالت نفس الإنسان تحمل اشكالا وتجاويف وتعقيدات عديدة اذن فمن الظلم ان يفرض على القصيدة مناخ واحد خاص . ان تعددات الطقس بأشكال مختلفة ، واختلف ذلك ضمن مناخ القصيدة بتآخ ودفء ربما يجعل من القصيدة التعبير الأكثر انسجاماً مع الوضع الإنسانى .

وان عنوان القصيدة أحيانا يمثل نفاقاً خطيراً . فالقصيدة الحقيقية لا تضع لنفسها أى عنوان الا بعد ان تبلور الحالة الشعرية ، أى عندما يتحول الشاعر من خالق الى متأثر . وبعد التأثير والتجاوب يستطيع ان يقدم عنوان القصيدة .

وحتى هذا العنوان تقريبى لا يمثل الا الغاية القصوى فى القصيدة أو أنه يمثل (اللون المسيطر) فى اللوحة الشعرية .

وفى نطاق المجابهة للشعر العمودى برزت حالات يستغل فيها بعض الشعراء المحدثين تفننهم فى الابتعاد عن الشعر العمودى بطريقة وشكل لا طائل من ورائه حيث بلجأون الى تجزئ عابث للصور واستعمال لا جد للفظلة المفردة كما فعل (جبرا ابراهيم جبرا) مثلاً فى قصيدة (امرأة فى عاصفة) :

(حتى

تسقط

قطرة

من طبن
 من ماء
 من مطر
 قطرات
 من مطر
 تزلق
 كالكرات
 على
 عباءة
 سوداء
 احاطت
 بهم
 كالجرح
 احمر ... الخ) .

(خامسا) الصياغات الشعرية المتوقعة والمعروفة ، كان ينظم
 الشاعر قصيدة معينة ما أن تبدأ بقراءة المطلع حتى تستطيع أن
 تدرك ماذا يفيى الشاعر وماذا سيقول . هذه القصيدة لا تملك أبدا
 قابلية اثاره الدهشة ، انها لا تحوى أسراراً ولذلك فهي غير خلاصة .
 ان التنبؤ العادى بلجأ له أولئك الذين يطالعون الشعر بكثره
 وخصوصا المترجم منه ، فهم يقعون تحت تأثيرين : أما ان يلجأوا
 للغموض الذى تحدثنا عنه أو أنهم يدفعون شعرا كثيرا باسهال
 تواصل . أحيانا يستطيع الانسان المثقف ان يفهم ما الذى يريده

(صلاح عبد الصبور) فى بعض القصائد فى حين لا يكون ذلك سهلاً مع (أدونيس) أو (بلند الحيدرى) — أحياناً — أو مع (سعدى يوسف) أى أن الصياغة كهذه التى تكلمنا عنها تحول القصيدة أحياناً الى نثر عادى لا يمتلك من الشعر الا التصنيف أو الشكل الخارجى .

(انا عامل أدعى سعيد

من الجنوب

أبواى ماتا فى طريقهما الى قبر الحسين

وكان عمرى آنذاك

سنتين ما أقسى الحياة

وأبشع الليل الطويل

والموت فى الريف الحزين

وكان جدى لايزال

كالكوكب الخاوى على قيد الحياة) .

وكذا الا نستطيع ان نتوقع ما يقوله (صلاح عبد الصبور) فى (مقدمة) (مذكرات أبى نصر) :

(حبن فقدنا الرضا

بما يريد القضا

لم تنزل الامطار

لم تورق الاشجار

لم تلمع الانهار

حين فقدنا الرضا) .

ان التقريرية والوضوح والاداء السريع المباشر الذى لم يحرك
او يوحى بالصورة قد افسد بعض الشيء مطلع قصيدة عبد الصبور
الجيدة .

وكذلك نستطيع ان نرى مثل ذلك عند (عبد الصبور) فى ثرية
واضحة فى عدة قصائد كقصيدة : (ورجعت بعد الظهر فى جيبى
قروش

فشربت شايا فى الطريق .

ورتقت نعلى

ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصدى

قل ساعة أو ساعتين

... الخ) .

(سادسا) : الوقار البرجوازي ، الوقار المترفع والمتسيد
وصاحب اليد الطولى هذا الوقار يكون عند (الحزبيين) الشعراء
فى الغالب . فهو صفة الشعر الدعائى الاعلانى الدكتاتورى ، حيث
ينطلق برأس مال كبير متخيل لا مثيل له ! أو بحق تفويضى الهى !
تتسبها بما يفعل (مورياك) فى بعض رواياته ، أو بعاتكة الخزرجى
فى بعض منظوماتها الشعرية . هذا الوقار كوجه الفرور أو ورم
معين هو تحنيط للشعر وقتل للذبذبة الحية فى نسج القصيدة .

(سابعا) : نقطة مهمة هى نقطة محاولة الانفلات من تهمة
البرجوازية فى الشعر المنطلق وذلك بتحويل الشعر الحديث الى
شعر ملتزم بشكل مذهبى ، الشعر ليس عقلنة للعالم أبدا ، وهو

ليس هندسة عقلية ، انه مزيج متكامل من العقل والحس والحدس مزيج بين الشخصى والجماعى ، بين الذاتى والكلئى ، بين الفكر والتجربة . وهذا المزيج ليس خلطا صناعيا أو عقيديا بل هو مزيج العالم الذى يحوى كل شئ ، المزيج الحيوى الديالكتيكى والتأريخى .

ان القصيدة لا تكون بطاقة دعوة أو مانشيتا عريضا أو اعلانا دعائيا . القصيدة وبالضبط روح الانسان التى تنسج كالدن وتؤرخ نفسها وتكفل نفسها فان (هذا الدم المطول ان عز الكفيل هو الكفيل) (*) .

وحيث انى (ومعدرة لهذا الاستعمال) لا احترم (كبلنج) فاننا ملزم بتقدير البعض من قصائد (كبلنج) . فاننا لا احترمه ايدلوجيا لكننى قد احترم الجودة الفنية فى شعره .

ان فنية القصيدة ، موسيقاها ، صدقها ، عمقها ، تأريخيتها، الضامن الوحيد لتقدير أهيتها . ولهذا فنحن ننذهل أمام قصيدة (الأرض الخراب) لـ (اليوت) مع ان الكثير لا ينفقون معها مضموننا .

المذهبية المرسومة ، المدرسة ، المفروضة ، تخريب وتمزيق للوعى ، والقصيدة كجبهة بين الوعى واللاوعى لا ترضخ أبدا للمذهبية الا فى حدود التجربة الصادقة ، التجربة الانسانية المكثفة .

(*) الجواهرى فى الدم الغالى أو (قل للشباب بمصر) .

حول قصائد عراقية منتخبة

وجه أختي ٠٠ وجه أمتي

بلند الحيدري

وهوت يد

فاذا الطريق مفازة والموعد

وجه يغيب وييمد

واذا الغد

ذاك الذي حلمت برآء السنون الشرد

هذا الرماد الاسود

يذروه هنا عاصف ويلمه

أمل على فجر هناك سبعتد

ويطول ليل

وينغور حتى العظم ويل

ونقول سوف نرى الصباح نصير في لالائه

شـرعـا

رياحـا

ولسوف نحل شيسه بيتا أبى أن يستباح

ونقول سوف يرى الشروق عم

ويصـفـح اعقـد

والرقـد

بلقون فى عينى السماء تورد

لابد أن يأتى الصباح

لابد أن يأتى فقد جئت من النـزف الجـراح

لابد أن ..

واتى الغـد

فإذا الصباح تلفت يستنجد

وهوت يد

يدك التى كانت تقيت وتردد

لا كنت يا هذا الصـباح

لا كنت ياهذا الصـباح الاسود

لا كنت يا هذا الغـد

أختـاه

لو عقلت سـفـاهى

لستك مثلك ما نطقك بغير آه
أذكى بها ألم الرجال العائشين بلا جباه
أختاه

أضنتك الطريق
أضنتك عين لا تنام وألف عين لا تقيق
وتعبت

أذ أيقنت أن الدرب يوغل فى المتاه
يلتف حول دخينة

ويضيع فى عتم المقاهى
تطويه خيبة يائس
تمطه ضحكات لاه

وسكت يا أختاه
مثل الموت .. لكن

لم تموتى

ولن تموتى

وغدى سيبعث منك يا أختاه
من دمك الصموت

من نبض قلبك وهو يصرخ
حيث يمعن فى السكوت
لا .. لم تموتى

ولن تموتى

مادام حرف أخضر يومى . . وشمس تولد

مادام فى الدنيا غد

مسألة شخصية تماما أذكرها الآن . فأنا عندما أريد أن أتلصص
وجه وطنى الحزين أجد فى (الابوذية العراقية) وفى قصائد
(بلند) نافذتى لذلك .

وحزن (بلند) هو حزن الشاعر الحقيقي الذى يحس بالمغلوبة
مع تفاهة الغالب .

وهذا الحزن الكبير ترعرع فى ذات الشاعر وارتسم فى
كلماته مهازا يسوط التفاؤلات السطحية الساذجة . ولعل الغربة
التي عاشها الشاعر من خلال المواجهة بين الذات والذات نفسها ،
أو بين (الذات) و (الموضوع) كانت الجو الوحيد الذى أضفى
على أغلب قصائد (بلند) الطابع المأساوى . وهذه المأساوية
ليست حالة سلبية أبدا لكونها وعند بلند خصوصا ترفع سبابة
الادانة .

وعندما تكون الصور الشعرية عند شعراء غير عراقيين حزينة
بشكل آخر فإن الحزن العراقى — الحزن الذى خلقه الابوذية
العراقية كثرات عملاق — لابد أن ينشر نفسه فى عطاء الشعراء
والفنانين بطعمه ورائحته الخاصين .

والحزن العراقى حزن أصيل ، حزن البلد الذى تعاقبته
عهود أسطورية ، عهود البابليين والسومريين والأكديين ، وتعرفت
جبهته بوحل الاستكانة . وإذا بالمواطن العراقى الذى كان من

المفروض أن يكون (داود) أو (سبارتاكوس) أو المحارب الأفريقي،
ينكفىء متسولا صدقات الذلة ، أو يتمرد ليتخلص من (السيسىد
العثمانى) ويقع فى أسر (السيسىد الانجليزى) !

والحديث عن اليأس نفسه يحمل وميض الاشراق فيما يفعله
من عرض تختبر فيه الحالة .

والشاعر كصوت بتجاوب مع أصوات الواقع والحقيقة لا يمكن
أن يرتضى فى حضن الغفلة بحيث يكلف برسم صور وطرق ودروب
ليست هى دروبه .

وعندما يكون الشاعر محاصرا متضايقا فمن السخف أن نجابهه
بقولنا : (لك الحقول وزهرها وأريجها . . الخ) فالشاعر لا يمكن
أبدا أن يكون وفيلا لغير تجربته والا لكان بوقا صدئا قد يدوى ولكنه
يظل شبه صوت .

ومن أرضية الشاعر العراقى وحيث تتكدس أحزاننا فى قلب
الأرض لا يتخرج شاعر عراقى أبدا بدون مروره بساحة الألم . .
ولذا فهى خصيصة عراقية مخصاب تلك اللوعة الحزينة الغاضبة
التي تحج فى تاريخ الانسان العراقى . ولكن الشاعر لا يظل فى
محجه معاقرا ألمه ، حتى لا يلتهمه (مينوتور وهران ، الوحش ،
بل لابد له من تحديد اختياره . وعندما يقرر اختيار أن يلتهم فمعنى
ذلك أنه يعطى الفرصة للتهام الآخرين ، وبذا يكون الشاعر
مشاركا فى عملية القتل ولو أنه مقتول منذ البدء . وحينئذ تبرز
أمامنا المهمة الجديدة ، مهمة اختيار رفض القتل ، رفض السأم
والضياع والتصلع فى متهات (الأوتسايدر) وبذا تكون المعادلة
واضحة (الحياة — المعاناة — الاختيار) ، واختيار الشاعر هو
الكفيل بمد خطوط تجربة الشاعر فى خارطة الحياة العظمى .



و (بلند الحيدرى) لبس شاعرا معقدا ، وهذا لكون رومانسية بلند لا تلجأ الى التعمية والمخفيات ، بل هى تكشف نفسها بشفافية صادقة تتنغم فيها كلمات انثساع كدرب الى المجرات الكونية والحياتية . ومن خلال بساطة بلند وصقته الفنى يتوضح مزاجه الرومانسى الماساوى المتمرد . ولو لم يمتشق بلند سيف التمرد بوجه ضسياعاته الكثيره لكان ممكنا أن يكون ثساعا الغربة والضياع .

ولكن عمق الرفض — وهذا دليل أصالة — والمنبعث من عمق المعاناة يبنى فى نباتات بلند الشعرية حيوان عدم المهادنة .

وقصيدة بلند هذه (وجه أختى — وجه أمتى) ليست قصيدة جديدة بل هى بلند نفسه وامتداد لقصائده القديمة حيث تتم المزاوجة بين الرومانسية والواقعية ، وبين الذات والمجموع ، بين اليأس والرفض ، فيهدم الشاعر ويشيد أشياء ليخرج أمام الناس بوجهه العراقى . ولهذا فالحزن العراقى هو المربى الكبير ، ولولاه ، أى لولا صياغته لجذور بلند العراقية لكانت أجواء (لبنان) قد عقدت اتفاقية مع رومانسية بلند لا يكون الطرف الخاسر فيها الا بلند نفسه . فالحزن العراقى هو الطوطم الذى يحرم على بلند الانتلات مع أضواء وشلالات رومانسيته متخليا عن مهمة استكشاف جذور الآلهة العراقية واحتدامات الأبوزية فى مضارب البشر العراقيين .

ان بلند لم يتخل فى قصيدته تلك عن مزاملته المزمنة للمرارة والخذلان ، وجاء فشلته متمثلا فى انتظار الصباح ، وهذا الانتظار يرسم خطأ بيانيا جديدا لا يتفق مع خطه السابق حينما كان لا يلتفت أبدا لمرور الفجر أو عدم مروره .

(تلك هى الأرض

فلا تعجبى

أن مر بى الفجر

وما مر بى) .

تصيد (طاحونة) ،

فى طاحونته كان ينظر الى فجره لا كما كان (امرؤ القيس)
ينظر الى ليله ، بل كان أكثر حزنا وأغبى حزنا ، لأنه لم يكن مباليا
أبدا . .

وعندما يكون الحزن هكذا ، لا مباليا ، كسولا ، مستسلما ،
فمعنى ذلك أن الشاعر يتواطأ مع قناسة الانسان ، وضد الشاعر
نفسه وضد الانسان .

ولكنه فى تصيدة (وجه أختى . . .) تنملئ أعماقه بوعود
الأمم وبشائر الانتظار . وهذا دليل صراحة ومتابعة وإخلاص
للانسان :

(ونقول سوف نرى الصباح نصير فى لآلئه

شمرعا

رياحا

ولسوف نحمل شمسه بيتا أبى أن يستباح

ونقول سوف يرى الشروق عم

وينصح أعقد

والرقصد

يلقون فى عيني السماء تورده

لا بد أن يأتى الصبح

لابد أن يأتى مقد جفت من النزف الجراح

لابد ان (...) .

لها هنا تكون مشيئة الشاعر فى الانتظار بعد رسم يأسه
القديم كجراح جافة مأزومة تتسير مطالبة بثأرها ، وثأرها فى الفجر ،
ذلك الفجر الذى نعاه الشاعر فى طاحوته .

ويسقط الشاعر مرة جديدة فى هوة يأس جديد :

(وأتى الفد

فإذا الصباح تلفت يستجد

وهوت يد

يدك التى كانت تقيت وترغد) .

ولكن يأسه هذا ليس يأس غربته القديمة عندما كان انسانه
محكوما عليه سلفا باللاشيئية . بل هو يأس بطولى ، يأس متحد ثائر
مساهم ، يأس يرمى نقله الى جانب الانسان ، فيصرخ رافضا
لاعنا الصباح ، والصباح هنا صباح بزمه الاجتماعى لاصباح
الشاعر بزمه التاريخى الوضاء :

(لا كنت يا هذا الصباح

لا كنت يا هذا الصباح الأسود

لا كنت يا هذا الفد) .

اذن فثمة تأمر ضت الشاعر ، فانتظاره لصباح الجميع وغد
الجميع ، كان مرسوما فى وجهة أخرى ، وهنا أحبط الشاعر !

ولكن لادامى للخوف أبدا ، فالاحباط الذى يعيشه الشاعر
هنا وقتى ايجابى يفكر بمنطق على ، يدرس ، ويتجاوب ، ويشخص

ويُتهم ، وبعد ذلك ينشر أمله ، فيأتى الأمل ، ليس حلما سرابا ،
بل حلما مؤنسنا متعتلا ومعتولا .

لاداعى للخوف مادام بلند الذى كان يستنكر الغد :

(والناس ما اتبع الآمهم ،

هذا بلا أمس وذا مى غد)

أخذ يشد نفسه الى الغد ، ويحول أفقه الفردى ضمن أنق'
الجميع (ايلوار) لذا أثار خطفا الى (الألف عين لا تفيق) والى
(الرجال العائشين بلا جباه) والى (الضياع فى عتم المقاهى ،
وخيبة اليأس ، وضحكات اللاهى) وأشارته كانت اتهامها ، اتهامها
حتى لبلند القديم ، اتهام الشاعر للشاعر ، واتهام الشاعر للمنتكس
والمهزوم . وهذا الاتهام يكمل مسيرته الجدلية بالوعد ، والوعد
هذا كلمة السر ضد الموت ، كلمة الحقيقة ضد اللاشيئية ، كلمة
قدر الانسان — العقل ضد القدر التيلوجى :

(لكن — لم تموتى

ولن تموتى

وغدى سيبعث بك يا أختاه

من دمك الصبوت

من نبض قلبك وهو يصرخ

حيث يمعن فى السكوت

لا .. لم تموتى

ولن تموتى

مادام حرف أخضر يومى .. وشمس تولد

مادام في الدنيا غد (*) .

وإذا أراني أصر على المضمون ، وأعقل لسانى عن الحديث
حول الشكل ، فما ذلك إلا لأنى لا أؤتى بجديد لو قلت أن شعر بلند
يمتاز بغنائية لذيذة وامتياح موسيقى خصب يتواشج الصلات بع
مذاليه الواثقة المنبثقة من اللحظة الفاعلة لحظة الاحساس الكامل
والرائد بضرورة نفس الاشكال الغبية .

وعندما يصنع (بلند) أشعاره فى عتمة أخرى فانما تتشابك
الأغنية والقصيدة على صارية القافلة المبحرة لينطلق نداء فجر
الإنسان .

ان بلند تراب عراقى وصوت عراقى رائع !

الحمل الكاذب

عبد الوهاب البياتي

القاهرة

بابل لم تبعث ولم يظهر على أسوارها المبشر الانسان
ولم يدمرها ، ولم يغسل خطايا أهلها الطوفان
ولم يقم من قبره عبر الفرات سارق النيران
فالعقم والصيف الذى لا ينتهى والصمت والتراب
والحزن والطاعون
طعام هذى المدن المنفوخة البطون

(*) هذه القصيدة قيلت فى ماتم (سميرة عزام) وأنا إذ لا أذكر اسم
(سميرة) فما ذلك إلا لأنى أعتقد أن بلند حول سميرة الى رمز شحن فيه وجدانه
واهتماماته .

والبشر الفانون فيها ككلاب الصيد
بحترقون تحت شمس الصيف
ما بين مهزوم وبين راسف فى التيد
العاسقر الهلوك
من الف ألف وهى فى أسبالها تضاجع الملوك
ترنو لبحر الروم
بنظرة المهزوم
تمنح بالمجان
قبلتها : اللص والقواد والخائن والجبان
عشرون عاما وأنا أبكى على أسوارها وأحمل الاكفان
لكنها ظلت كأورشليم
ملعونة تعج بالذباب والأصفار والحريم
أصبح منفيا على الأسوار :
بابل يا مدينة الاشرار
تومى وغطى عرى هذا الجسد الذابل بالأزهار
قوى لعل البرق
والفارس المجهول من دمشق
يبذر فى بطنك بذرة ، فتحملين
أيتها البغى شى أحشائك ، التينين

لكنها ظلت كأورشليم
ملعونة تعج بالذباب والأصفار والحريم
تفتح للغزاة سائتيها وللطغاة
تحمل حملا كاذبا فى كل فجر ، وتهوت كلها القبر
غاب وراء غابة النخيل فى السحر
دورى ودورى فى الفراغ واسقطى فى العار
أيها الأصفار
فى غد سيسدل الستار
ويستقط الممثلون فى الوحول تحت سقف المسرح النهار

مجلة المعرفة السورية

العدد — ٦٩ — ١٩٦٧

عندما تتحول (بابل) الى رمز للمدينة الشريرة فى رؤيا
البياتى فان هذا الرمز يكون جسرا تتشكل عليه أبعاد الحقيقة
البياتية : من الماضى الذى عاش معه عبد الوهاب تجربة التماس
والمجابهة حتى الحاضر حيث أوغل خلاله فى الصور المأساوية التى
تنختم بصغر لا نهائى .

والماضى مع البياتى هو زمن عدم الصمت حيث كانت المدينة
نفسها غولا يفترس آلاف الأبرياء ، ودفاعا عن الأبرياء كانت قصائد
البياتى تبحث عن البراءات الاولى ، عن النقاء الفطرى والبساطة ،
حيث تقبرعم الحرية الاولى . وإذا كان الخبز فى القرية مشريا بعرق
الجبين فانه فى المدينة يؤكد استحالة التوازن ، لان عجينة الخبز

تمتزج هناك بنشارة العظام ، وبعض سائل أحمر يقال له بخشية
وتكتم : (الدم) .

واذ يكون الخبز ، هذا الرمز العريق للحرية والعمل والحياة ،
ملتاثا في المدينة بمثل تلك البشاعة ، فان ملء الحق للشاعر ان
يكفر بالمدينة . فصورة المدينة هي حضور دائم للاستغلال واذ
تشخ العبارات ، وتتحرك الآلات ، ويتحول الانسان الى مأجور
مسلوب الانسانية ، تتبدى انقطع المهازل : الازلال المتعبد الذي
يقوم به المستغل (بكسر الغين) لكل البسطاء الذين تصوروا ان
المدينة تمنح لمن يريد ، النور والخلاص .

ولكن ها ان النور شراب لعبون القلة المتنفة ، وعيون
الأبرياء مزروعة في تربة موات . هذا العسف في المدينة ليس قدرا
أزليا كما وأنه ليس اجراء عاديا . ولهذا لابد من صرخة . وحينما
تتلاشى الصرخات تبقى صرخة الشاعر .

وصرخة البياتي كانت صرخة الأعماق ، الأعماق المشبعة
بالمرة والأمل . ومرارة العراقى حزن عظيم ، حزن بطولى لا يدركه
الا ذوو القلوب الكبيرة ، أولئك الذبن لم يترملوا عن قضاياهم .

وأمل العراقى أمل عظيم . وبين المرارة العظيمة والأمل العظيم
تأرجح قصائد شعرائنا الموهوبين .

وحقد البياتي على المدينة ليس جديدا ، بل هو متجذر في
نفس الشاعر ، ولكن الشاعر يحول ذلك عبر خلفية فكرية الى فكرة
مذهبية ، لذا فباستطاعته القول ان حقه على المدينة شريف لانه
حقد على دمار المدينة .

ان مسألة العودة الى احضان الريف ، ليست المذهب
الفيزوقراطي في عرف البياتي ، بل هي التحدى الجريء للمدينة
التي تغتال أبناءها الحقيقيين .

أذن فالبياتى عندما يتحدى المدينة انما يغازل قريته نفسها ،
ولكنه ايدلوجيا يصر على مدينة أخرى يرسمها هو . وفى كلنا
الحالين ، ومع الماضى ، كانت المدينة عند البياتى :

(فى ليلالى الموت والخلق ، وفى الاعماق

أعماق المدينه

ولم تزل كالكهرة السوداء

كالآم الحزينه

تلد الاحياء فى صمت

وأعماق المدينه

تبصق الموتى على الارصلة الغبر ، السخينه

فى ذراع الليل

ليل السل — كالآم الحزينه

لم تزل تبصق آلاف المساكين ، المدينه

فى مقاهيها ، وفى حاراتها السود ، اللعينه

وعلى أشجارها الصفرة الذهبيه

يولد الخوف ، كما تولد فى أعماقها السفلى — الجريبه

ومقاهيها القديمه

وأغانيها الاليمه

والمساكين وليل السل والأخيلة السود اللثيمه

لم تزل كالكهرة السوداء

أعماق المدينة

ترضع الأحياء من ثدى الأمومة

(الليل والمدينة والسل — إباريق مهشمة)

ولكن مع من كان تعاطف الشاعر ؟ انه وأضح جدا : مع
المساكين ، مع الضحايا الذين اغتيلت أنسانيتهم . أذن ، إذا كان
المساكين أحرارا فى مدينتهم ، أو يرفض الشاعر المدينة ؟ طبعا لا .
ولكننا مع ذلك لا ننسى رومانسية البياتى أحيانا ، تلك الرومانسية
المتملة بالحنين . فالبياتى فى المدينة العراقية يرفض المدينة من
خلال حنينه للقربة . وهو عندما يكون فى مدينة أخرى خارج العراق
فانه يهتلىء حيننا للمدينة العراقية . وهذا يتكشف فى قصصه
(الى شتراوس) :

(فياملاح)

خذى الى مدينتى المتخنة الجراح ،

هناك حيث الشمس والأفاح)

فالبياتى لا يتحزب للمدينة أو للقربة الا من خلال المضمون
الذى يعالجه ، ومضامين البياتى هى مزيج من الواقعية التصويرية
والواقعية النقدية والرومانسية والرمزية البسيطة .

ولذلك فالبياتى غنى فى قصائد كثيرة لأن مدلولاته الشعرية
وصوره ليست رسدا عقليا ولا تخيلا كليا ولا سوربالية ، بل مزوجة
صادقة حميمة بين هاتيك الأشياء عموما . وعندما يغلب شيئا منها
على حساب أشيائه الأخرى تهبط القصيدة الى مستوى عادى .

لنعد الآن الى بابل !

بابل الحضارة ، بابل القوة ، بابل المدينة . ماذا أضحت الآن ؟

سؤال ليس للزمن أبدا ، بل لنا . والبياتى تخطى الزمن برجعة ورائية طويلة المدى . وتلك هى قصة العودة التى لا يمارسها الا الشاعر والروائى . وبعودة الشاعر الى بابل القديمة ، استطاع أن يقتنص من الاسم القديم والأثرى رمزا يعبر عن المدينة الجديدة . وهال الشاعر أن المدينة الجديدة لاتزال امتدادا للمدينة القديمة ، لا بعث هناك ، وليس من مبشر ، ولا حتى الطوفان الذى يزيل الدنس ، فهو أيضا تأمر ضد الانسان وبدرس جديد . وظلت المدينة التى لم تشكل علامة الجناية به تهادت أكثر من ذلك ، ظلت تعج بالذباب والأصفار والحريم .

اذن فالبياتى يتكلم هنا ضد المدينة ، ولكنها مدينة أخرى ، مدينة قال عنها :

(عشرون عاما وأنا أبكى على أسوارها وأحمل الأكنان)

ولكن المدينة خذلتها ، وها ان الخذلان يدفع الشاعر الى تشكيل صوره المأساوية ، حيث ينعدم الأمل ، وتفغر هوة السقوط فها ، وينهار المسرح ويسقط الممثلون .

وقبل تقرير ذلك ينتقم الشاعر من المدينة ، وهذا الانتقام كسباب الانسان العادى ، ولكنه يحمل اللعنة التاريخية . فالشاعر لا يستسلم أبدا ، وحرسته أكبر من أن تنهاوى ، نعم انها قد تخسر فعلا وواقعا ، ولكنها تريخ مجالها العظيم عبر الكلمات ، وكان انتقام البياتى من المدينة — التى ادعى بأنها مدينة حببية لديه — انفعاليا غاضبا ومتعتلا أيضا :

(أيتها البغى فى أحشائك ، التنين)

لكنها ظلت كأورشليم
ملعونة تجمع بالذباب والأصفار والحريم
تفتح للغزاة سائقيها وللطفاة
تحمل حملا كاذبا في كل فجر، وتموت كلما القمر
غاب وراء غابة النخيل في السحر)

وقد أحسن الشاعر صنعا عندما تكلم عن الحمل الكاذب ،
الحمل الحقيقي هو وليد الفارس الحقيقي ، فارس المدينة نفسها ،
الفارس الذي استنشق هواءها وهواء جدرانها ، الفارس المحاصر
في أرضه ، والذي يفضل أن يكون الحبس في وطنه على أن يتنزه
حرا ! خارج وطنه !

الشاعر إذن أهان مدينته ، وله بعض الحق . وكذلك
(أدونيس) ، تكلم أيضا من (دمشق) :

(يا أبرأة منذورة لكل من يجيء

للحظ أو للعابر الجريء

ترقد في حمى وفي ارتقاء

تحت ذراع الشرق)

ولكن (أدونيس) ظل أكثر التصاقا من (البياتي) . فالبياتي
في نغمته أسقط المسرح والممثلين في حمة الانهيار والوحل ، ولكن
(أدونيس) لم يتخل عن جذوره ، من مدينته ، عن أنسائها :

(وقلت : لا ، في حنيني

وفي دمي دمشق

وقلت : لا ، فلتحترق دمشق

وإستيقظت أعماقي القتيلة

مذمورة تصيح : وادمشق !)

وهكذا نصيحة (أدونيس) : (وادبشق) هي الانجذاب العظيم ، للأرض .. للإنسان .. للتاريخ . بينما أراد البياتي تأريخا آخر خارج بابل . وعندما يكسب (البياتي) القضية أيدلوجيا فان (أدونيس) يكسبها كشاعر . وكذلك (سعدى يوسف) في (تأملات عند أسوار عكا) حيث يتشخصن الراى في عمق القصيدة . والذي يكسب قضية ما كشاعر وكصاحب وجهة نظر هو وحده الذى يعطى شيئا ثمينا .

ولهذا أستطيع القول ان البياتي المخلص فى انشداؤه للإنسان العربى والأرض ، لم يوافق على التخلّى عن نفسه تلك التى يحبها ويكره صانع نفيها . أما عن الشكل الشعرى فى القصيدة — ولا بشكل بدون مضمون كما يرى (لوفيفر) فقد جاء ملتجها بالموضوع بتلاحم رائع . ان (البياتي) فى قصيدته قدم النموذج المؤيد لقول (ناظم حكمت) : (هناك فى الحقيقة وحدة مضمون وشكل ، ولكن فى الوقت نفسه هناك تأثير متبادل بين المضمون والشكل . والمضمون هو الذى له الصدارة) .

هذا وان البياتي قد حافظ على نهجه (البياتي) الخاص : الصور الشعرية المأساوية وإيجابية خاصة تشفع له بأساويته دون الوقوع فى اليأس المطلق .

ان قصيدة (الحمل الكاذب) هى من روائع الشعر التى تؤرخ حضاريا بطريقة اللاتاريخ ، مرحلة معينة . والتى تدين — أى القصيدة — الوضع الانسانى الباطل ضمن الحدود النهائية . ومع هذا تحمل اشعارا عاطفيا لم يفلح فى ان يكون نبوءة ، وكذا لم يفلح فى ان يكون استنطاقا تاريخيا .

وايضا فان ذلك لم يكن الا من فضائل الشعر العظيم .

تأملات عند أسوار عكا

سعدى يوسف — الجزائر

خيولهم ماصفة
رماحها البرق
لكنى أعظم من أسوار عكا ، اننى كالبحر ينشق
عاصفة يضرها الشرق
عاصفة أسرع مما أسرع البرق
جيش السلاطين طوى راية
أريد أن تطوى
فلترتفع فى السوق زاياننا
وليبدأ الأقوى .
عشرون ألفا عند أسوارها

* * *

ماتوا ، ولكننى
من أجلهم عشت

نحان جوادى متعباً ، متعباً
اعرافه الموت
وكانت الأسوار عندي : صخرة ، صخرة
ومنجنيتا ، منجنيتا ...

أيها الصوت
يا أيها الصوت الإلهي ؛
أنا الأسوار والميت
أومن أن النار قد تحرق العار الذي نرى وقد تخبو
أومن أن البغض
أعظم ما يمنحه الحب
كرهت سيفى وذراعى على أسوار عكا ،
وكرهت الجميع
فهمست حتى مقتلئى نرى النجيع
أحرقت أيمائى ، وها أننى
أدمى صلاح الدين .. أدمى الجميع

الأدب — ١٩٦٧

العدد التاسع

(سعدى يهتم كثيراً بالموسيقى . وهو يجدل من أنغامها
مجزوءات عذبة تنقل بكل شغافية صورة العريى الانسان ، فى
سندباديته ، نرى رأيه ونرى حزنه .

وفى تأملاته هذه يلتقط بانتباه صدوق صوته الداخلى ،
هذا الصوت الذى امتاز به سعدى كجبهة تتداخل فيها الذات مع
الآخر . وان صوتا كهذا الصوت يمتلك الدوى ويمتلك الخفوت
لا يكف أبدا عن مهمته ، ومهام الشاعر كبيرة جدا عندما تحقق به
خطورة التغبرات من الخارج ، فهو مطالب بالآ يلجم حصانه
ومطالب بأن يمضى ماسحا هويته الشخصية فى بحر الفداء .

وسعدى فى قصيدته هذه يكسر سيف الذاتية على صارية
الصلب الاختبارى متواطئا ضد الموت . وامتزاج الموت بـ (ضد
الموت) هو ضمان التشكيل الأبدى لالفية الحرية .

وحرية الشاعر هى النموذج الموفق فى اختيار المضمون
والشكل ، اذ يتبلور المشروع كخلق حدس مقدس يمارسه الشاعر
فى لحظة البدء . ولكن سعدى من الشعراء الذين لا يتلفون تراثهم
الشعرى فهو حريص كل الحرص على ابعاد تشبهات التقرير والنثرية
ولم يكفل ذلك عنده سوى الحس الموسيقى الغنى الذى يشحن
الصور الشعرية بالطاقة الفنية . ولذلك استطاع سعدى النجاح
فى تحويله القضية العربية الى رمز . أى أنه لم ينقلها بشكل مباشر
لنا كما يفعل شعراء الشعارات والجواهر ، بل انه حولها الى رمزا
انسانى كبير ، رمز يمنح للقضية البعد الشمولى والحضارى . وهو
ضمن هذه العملية — عملية الخلق الشعرى — استطاع رصد
حركة الرياح دونما أى اخلاذ للزمن . بل ان الزمن فى القصيدة
وحدة رسمت الماضى والحاضر وعلامة المستقبل .

والصور الشعرية الشفافة التى اهداها الشاعر انما كانت
المستحيل الامين للنفض الحقيقى فى أعماقه . وهذا التسجيل كان
طبيعيا بدون أى تكلف ، ولا تتوفر مثل هذه الطبيعية فى تواجد

التلاحم والتطابق الا عند الشاعر الذى يتخلى عن حياته اليومية
ويستسلم الى لا وعى الانشاء الفنى .

لان حضور الشاعر هو الغياب عن الاجسام المادية والعلاقات
الآتية ، وانفراد حضورى فى حضرة الرموز والتخيل .

ان مما يؤكد ان سعدى من الشعراء الذين يعدون بالاستمرار
هو انه يعرف كيف يحمل مفردات اللغة البعد النفسى والحركة
الفنائية دونها أى اجهاض للمضمون ودونها أى لجوء الى استعارات
غامضة أو مصطلح معتد . والصور المجزأة فى تلك القصيدة عديدة
لا توحى بالالتفاف حول نموذج فخرى أو نواة ظاهريا . فمرة يستعرض
الشاعر عاصفة الشرق ، ومن ثم الرايات ، ومن ثم الأسوار
والموتى ، وبعدئذ يتكلم عن الحب والبغض ، ثم الخاتمة حيث يحرق
الشاعر اسماءه .

ولكن هل ان هذه الصور الشعرية لا يوجد ثمة ما ينظمها
ويجزأها ؟ فى الحقيقة ان التجزؤ سطحى وليس عميقا . وان
موجيات الصور الشعرية ترتكز على خلفية ذكية جدا . وهذه
الخلفية هى عين الشاعر المنفتحة على التاريخ دون اغماض . وقد
كان عنوان القصيدة (تأملات) بلورة ناضجة لارتباط المحتوى
بالشكل ، والصورة بالاطار ، والرمز بالواقع . فالتأملات — وهى
ليست تأملات فلسفية — بالنسبة للشاعر لا يمكن الا أن تتوزع ،
وحتى قد تتباعد بدافع الداعى أو بدونه ، ولكن حدثت الشاعر التى
منحته الرؤية الأكثر مضياء ونفاذا الى التاريخ والحركة الزمنية
ضمنت وجود العلاقة التى تمسك المجزئات فى جراحة النداءات
ووثوقية الموقف، من حيث ان التجربة الشعرية عند الشاعر ليست
تجربة هوائية أو مؤقتة بل هى تجربة قررتها المواقف الحياتية
والادراكات الثقافية ، ولهذا فان فى كل صورة كان حضور الشاعر

يمثل اطلالة الوعى والموقف . وهذه الاطلالة عذبة لا تثقل لانها لا تحب ولا تعدو ولا تكبو ، بل تتحرك برقّة شبه رومانسية وإيقاع لذىذ .

ولعل مما يتميز فى هذه القصيدة النفس الصوفى ، الذى يتمثل فى حلوية الشاعر . الشاعر البحر المنشق ، الشاعر العاصفة :

(لكننى أعظم من أسوار عكا ، اننى كالبحر ينشق

عاصفة يضمها الشرق

عاصفة أسرع مما أسرع البرق)

وكذلك عندما يحل الشاعر فى الاسوار :

(ياأيها الصوت الالهى :

انا الاسوار والميت)

ثم هروب الشاعر من اسمه ومن ماضيه ، وحلوله فى التاريخ (صلاح الدين) وفى الجميع :

(أحرقت اسمائى ، وها اننى

أدعى صلاح الدين . . أدعى الجميع)

وحلوية الشاعر هذه التى طمح لها عبر تأملاته تزخر بالشهود ، لأنها تطل على التاريخ . ومن هذا المنطلق تهيأ للشاعر الاعلان عن رأيه ، فاستطاع أن يغامر ويتحدى ويطلق الادانة . . وشاهده فى ذلك (عكا) . عكا العربية ذات الماضى البطولى العريق ، والتى صعدت أمام التحديات بانتصاب وشموخ ، والتى استقطبت عدة معان أولها معنى دفاع الاعالى عن موطنهم . وعندما تأمر السلاطين ضد الاهالى يستنح الوطن . ولكن الرؤية

التاريخية للشاعر والتي ترصد ولادات العالم ودفق النشوء الحر
ترفض راية السلاطين كما رفضت ماضى السلاطين . ويحل البديل
الرايات الجديدة ، رايات الأقوياء كتقوى أسوار عكا القديمة ،
وأسوار عكا هاته لم تكن الا العريى نفسه . العريى الذى صاغها
بجهد وعرقه ودمه وحراسته . وبعد أن مسنعاها كابدوه عليها
وقدم :

(عشرون الفا عند أسوارها

ماتوا ، ولكننى

من أجلهم عشت)

سليل البطولة اذن يرسم مشيئته الجديدة ، لانه هو الأسوار،
وهو الموتى ، لانه الحفيد . ولذلك يتلون الحب ويحمل فى تضاعفه
البغض ضد الأعداء المحتلين . وتنبثق البطولة اصرارا على الغناء
من أجل الجميع ، ويولد صلاح الدين جديد .

لقد امتزج فى هذه القصيدة الحس النفسى للشاعر مع
الحس التاريخى فى مسيره موسقة ، بحيث تكشف التأملات
بتلقائية اكتسبت سحرها من البساطة التى احتضنت القصيدة لولا
بعض الوقفات العقلية التى قرر فيها الشاعر اعتقاده بشكل مباشر
دون أن يتوصل الى ذلك عن طريق الإيحاء الذى ترسمه الصورة :

أرمن أن النار قد تحرق العار الذى فى وقد تخبو

أؤمن أن البغض

اعظم ما يبنحه الحب)

ومع أن هذه الاحكام العقلية تعرقل تداعيات التأمل فانها تقريبا
لم تفسد جودة القصيدة . هذا اضافة الى أن البعد الفلسفى تضاعف

فى القصيدة لكون القصيدة لم تجنح الى الالفاظ المكثفة المعنى بل طرقت العالم بأدوات لفظية واضحة وبسيطة وذات حركة مؤثرة (الى حد الاستعانة بتكرار الكلمات لتصوير الايقاع المتفعل) وبذلك استطاعت اللغة البسيطة فى هذه القصيدة وبفعل الموسيقى الدفينة ان تحقق الرؤية المنشودة ، وتسد نوعا ما مسد الكثافة والعمق المفقودين فى الاشارة لعالم الدلالات) .

حكاية الخوف والرجوع

سامى مهدى

(ديوان رماد الفجيرة للشاعر)

عد بنا . . عد بنا ان خبز القناعة
كان سما ، وكانت حكاياتنا فى الشجاعة
سكرة ، وانتهت بالدوار .
ثم لما صحونا وجدنا الحثيثة
تحت أقدامنا ، خرقة مل منها شيوخ الطريقة
عندما جربوا بؤس هذى القفار !

يا زمان الهوى لبس ثم انتظار ،
وبقايا شجاعة !
يا زمان الهوى ، اتعبتنا دروب الفرار
واختنقنا بن الخوف : قتنا لبان الرضاعة !

فارس مر فى الفجر بزهو برمح ورايه ..
مهرة غيمة تشتبهها الحقول
وعلى وجهه تستفيق الفصول
كل فصل حكاية !
كان زنداه افقين : شرقا وغربا !
كانت الشمس درعا له ، والهوى كان دريا
غير أن النهاية ...
لا تسلب خائفا عن نهاية !
ذلك الفارس المزدهى عاد يوما
دونما راية .. دون رمح !
برسب الرمل فى صحو عينيه ثيجا وسما
وعلى وشم زنديه جرح تفتق فى قاع جرح !
ذلك الفارس المزدهى عاد شلوا مدمى ..
عاد شلوا مدمى !
يا زمان الهوى ليس ثم انتظار
أو بقايا شجاعة !
يا زمان الهوى ، اتعبتنا دروب الفرار .
واختنقنا من الخوف : مثنا لبان الرضاعة
فى عمليات الخلق الشعري يبحث المضمون دوما عن الطريق

الذى يلجه عبر الالفاظ والاجواء بحيث يكون المضمون متكاملًا مع الشكل فى مهمة طرق باب الحقيقة .

وفخر الشاعر انه يطلق نبوعته ليغوص فى أعماق عالم رؤوى حتى يقف عند المدخل . وعندما تكون المعانى التى تحملها القصيدة نوعا من الاستدراك العقلى الذى يعترض النمو الداخلى والطبيعى للقصيدة ، تخسر القصيدة فعلها كرمز انسانى مضاد للعدم .

وفى الوقت نفسه عندما تلجأ القصيدة — وبطريقة تداع من نوع غريب — الى تهديم المعانى وتفجير لغم الكلمة فى فضاء اللاهيم، انما تبرهن على الانتهاكات الفضة للعالم ، من حيث ان القصيدة جزء من الوحدة الفنية للانسان والكون تشير الى مجموعة معان واجابات .

والاجابات نفسها تنصهر فى عالم القصيدة الروحى ليتحرك الزخم الذى من خلاله تتبدى النصاعات والاصرار على التحدى . وعندما يكون الجو مشيدا على انفاس كريمة ، او عندما تفلح مجموعات هزيلة فى تصوير أصوات مبهمة تنسج غسفا الى الشعر فاننا ننتبه بحذر للنقبة عن الكلمات الحقيقية والشعر الحقيقى .

وفى محطة العثور بتعاهد المتلقى مع الشاعر باخلاص حميم . فمادام القارئ يبحث عن نفسه من خلال مطالعته الشعرية فهو حريص كل الحرص على اصطفاء شاعره . وهنا تنطبق المعادلة . حرية الشاعر المثلثة الى اقصى الحدود ، هى ما تجعله فى عبودية من نوع آخر . عبودية ان يكون ملكا للقراء .

والشاعر (سامى مهدى) فى قصائده حيث برصد اهتماماته الحقيقية بوعى وجدية ، ولكون هذه الاهتمامات غير شخصية بل

— فى الغالب — تتعلق بالآخر وبالموضوع ، فهو قد اختار حريته لا من خلال التآزم والمراجعات المخدولة ، بل من خلال (أبى ذر) الانسان . وهذه الحرية مملوكة للأكثر شمولاً والأعمق جذراً ، أى للحرية الكبرى ، الحرية الجماعية ، من هنا فإن آلاف الأعين تتفتح على قصائد الشاعر لحاسب . وبذلك تتضح مسائل كثيرة .

فشاعرنا الذى التزم قضية الانسان ، يتكلم الآن عن الفشل الكبير واللاجدوى .

واذ تندحر المضامين بفشل الشاعر فى تغيير العالم . ولكنه قد ينجح فى حدود الاكتمال الفنى لمعطائه ، فيزكى الناقد الفنى القصيدة لاعتبارات جمالية أو ذاتية ، ويطرح التاريخ القصيدة من الحساب .

وقصيدة (حكاية الخوف والرجوع) هى تمثيل فنى لتجربة الاحباط . والاحباط هنا فخاخ منصوبة للاصطياد ، وقد نجحت فى رأى الشاعر فى تحويل (المأمول) الى (فشل) . ومن الحق أن نقول أن الشاعر عكس حالته النفسية بوجهها الآخر المهزوم بحبث بدت كلمات القصيدة أدوات تتقلد راية الاخفاق . وهذا ما نقول فيه للشاعر — (كلا) كبيرة . لأن الشاعر كحرية عظمى لا يمكن أن تحقق تلذذاتها الا فى المجابهات المستمرة وتحدى الانكسار . ان الحرية تكف عن كونها حرية حقيقية بمجرد أن تستسلم لشرعة الانكسار ، حيث تنفصل عن (الآخر) بعيداً بعيداً . ولكنها ومن الجانب الآخر — وعند الشاعر فحسب — تنجح فى ترصد تجربة الانكاس .

ولما كان للشاعر نموذج ، وقد يكون هذا النموذج شيئاً قائماً أو صورة حلمية ، فإن نقمة الشاعر تكون ضخمة جداً فيما اذا تحطم النموذج بقسوة وذروة ألم الشعاع تهبت عندها تكلم عن

صحوه (وهو فى الحقيقة لبس صحوا وليس رقادا أيضا) حيث
وجد ان الحقيقة (تحت اقدامنا ، خرقة مل منها شيوخ الطريقة) ،
وحيث عاد الفارس المزهى — الفارس الرومانتيكى الجرىء والحالم
ابدا :

(شلوا مدمى —

عاد شلوا مدمى)

اذن فهذه القصيدة تخطط ابعاد تجربة السقوط . وهذا
السقوط هو تعبير شعرى عن سقوط سبكلوجى قد يكون طارئا .
ومن ثم فهو مرتبط بالانهيارات الخارجية .

فسقوط البطل ، وسقوط الحقيقة — فى رأى الشاعر — هو
علة مسألته . ولكن هل ان الأمر كذلك ؟ . . اننى أشك ! فالأمر هو
مجرد اعياء انتاب الشاعر وهذا الاعياء والتعب نفس الأشياء
الواقعية الجيدة . بل تعدى ذلك الى نفس صورها أيضا . وهذا
ما يرجعنا الى النقطة الأولى ، ألا وهى أن الحرية تكف عن كونها
حرية عندما تركز الى الخوف والاختناق . لذلك نستطيع أن نؤكد
الادانة التاريخية للقصيدة من حيث انها هيات لعملية فرار خطيرة ،
سر خطورتها انها غير منتظرة أبدا من شاعر شدد نفسه الى الانسان
والأرض والحرية . ولكن مرة أخرى لا نستطيع أن نتغافل عن بدهية
كون هذه التجربة الشخصية امتثلت لوطاة انعكاسات موضوعية .
ففجعية الشاعر متأية من تحطم نموذج الحبيب ، وبالتالي تحطمت
سلسلة أعلامه المرافقة . لذا اتخذت الفجبة شكل صلاة حيث
يفنى المهزوم جرح بطله الذى عاد ممزقا دونما رؤية ودونما رمح ،
وحيث يعاقب نفسه بوصمة الخوف (واخففنا من الخوف ، متنا
لبان الرضاعة) .

ولكن ، هل ان هذا السلوك المساوى المنفع ، وحكايات
الانخدال ، هى تعبير عن (فشل كاموى) ؟ مؤكدا ، لا . وانطلاقا
من فهم ايجابية الشاعر يتضح لنا أن ذلك يمثل فقط حالة طارئة .
صدمة ورد فعل وقتى . وعندما يحاسب الفكر والسياسى على
استخذائه امام الصدمة فان الشاعر حر فى أن يصور تجربته تلك .
من حيث ان الشاعر متزامل مع اللحظة فى مهمة انضاج الحس
الداخلى وابرازه شعرا كائنا ما كانت مداليل القصيدة وايحاءاتها .

ان هذه القصيدة — التى اخترتها من ديوان الشاعر لا على
التعيين — نجحت فى اصال التجربة المأساتية . ومع اننى لا اتفق
مع مضامينها . حيث تتحدى القصيدة الزمن وتطور الانسان
والحضارة ، وتمتدح باضيا اى ماض تلجأ له العودة ويدخره
الهروب ، فى حين أنها تعاقب خمرة العجز والانهيال طوال امتدادات
الحاضر وما بعد الحاضر ، الا اننى أصر على اعتبارها من مخلفات
لحظة ما (ولا بد أن نمنح هذه اللحظة بعدها الآخر ، الانسانى) .
ان هذه القصيدة لا تلتقط موضوعاتها فى فقرات مجزأة قصيرة ،
فالشاعر يمتلك نفسا شعريا مؤهلا لكتابة القصائد الطويلة .

وان غنائية شعره ، حبث تلتحم الموسيقى بالفكرة ، تبرز
أكثر فأكثر عمق الآنة الداخلية للشاعر . واذا كان الشاعر يتعكز
أول القصيدة على أقوال تعقلها هو ورصفها صنعا ، فانه ينفلت من
ذلك ليسترسل بجلال مع فارسه الذى تابعه منذ الفجر وحتى خسر
عينيه .

والصناعة فى اول القصيدة ، وهى صناعة ذكية و مرضية ،
كانت وكما اظن تمثّل خجل الشاعر من (الخوف) وحذره فى مواجهته
لنا بلا ايمانيته . لقد كان يعتقد أنه بصدفنا — ومعلًا — لذلك احتمت
القصيدة بالعقل . ولكن ! لا نحس بان فى أعماق كل منا صورة أو
شكلا من احساسات هذه القصيدة واجوائها ؟ أنا نفسى أجيب
— بقدر ضئيل — بالايجاب . ولكننى أعرف الكثيرين ممن يبحثون
بشوق عن هذه القصيدة . ولذلك فقد كانت القصيدة موفقة فى
تظهير التجربة واعلانها تحت الشمس !

وإذا كان (سامى) قد صور حكاية الخوف والرجوع بجرأة
متواضعة ، فأنا أقول ان سامى نفسه لا يقر رجوعه ، لأن فى
حروف كلماته (نار الانسان الثائر) .

سلاطين المعجم

عبد الرحمن طهبازي

فائدة - ١ -

اننى ابدأ فى الامس
وريدا شائخا ينبئنى انى اموت
اليوم ، من يرفع ، عنى الحجر !
من ترى يرفع عنى النظرا !
اننى انهم ما يعنى صراخى فى صباح الزمن
اننى - جهجتى والريح والخوف - اغنى
وانا انسى بانى شاعر تحرقه شيراز - آخ -
اننى اضحك كالخوف فيا اذننى
اسمعى الاشباح ولترجف يدي
فأنا اضحك فى الخوف ، أجوع
اننى أعبر خلف الشجرة

موكبى البحر بما مبه
على الريح أنا أتكىء
آه لو تنكى على نفسك يا رحمن ساعة
أنت قد تحتاج بعد اليوم ان تذكر أيام الشجاعة
أننى أنشج خلف الريح ، أبكى
وأنا اكتشف اليوم الخيانة
وأنا أسكت كى أكل خبزى

فائدة — ٢ —

أننى أثلف فى القاعدة النوم ووجه الكعبة
وأنا فى الغرفة الآن أضيع
وأصفى دفتر الجند — أصفى الرائحة
ثم ها أنى كسرت الشبعدان .
أنا أسقطت بدى نحوى لكى تحملنى
فأنا لم ألق هذا اليوم من يحمل عنى من هموى
وأنا كنت تحفيت — لأن النمل قد يتعبنى
ورفضت الآن من يأتى الى زادى لكى يحمله
أنا أسقطت بدى
السللاطين هنا مروا
وجازوا الأرض

نزعوا عن جسد النجم ثياب الأبرص ،
ثم ساروا واستقروا فى بلاد الفرس
السلاطين هنا أوقفهم جدى نهار الجمعة
ولقد كنت صغيرا حين أيقنت بأن الواقعة
أثخنت جدى نجات
من ترى يرحم جدى اليوم
من يقرأ للتبر العريق الماتحة ؟

فائدة - ٣ -

لم يا - معروف - لا تلبس ثوب الصيف فى برد الشتاء
لم وليبق الصغار الفقراء
- اننى أمنى صغار المسلمين -
يدخلون
رئى حرقها العسكر فى شيراز
يا حافظ اذنى ترفض الصوت
إذا جاء من العسكر - يا حافظ
اننى أحياء دلال الله
أحياء البركة
أرمغان الفرس يشتاق الى عشق الحجاز
اننى أزعم انى هارب من رئى البائسة

اننى اشرق — استثنى الوفاق —
وانا أعرف لن يجدى اعتبار الميتين
فانا أطرق أبواب الفرج

مائدة — ٤ —

اننى أهلك درعى أهلك الرمح المدمى
فلماذا جسدى يلتقى على الأرض ويرمى ؟
ياسلاطين العجم
من هو الواقف فى جرحى يجز الأذى
فى مخاريق جراحى
اننى أرفض أن تغدو جراحى ساقية
أخرجوا الأمواه منها
ثم صارت معبرا للشامتين
أيها الوجه الذى سافر حنى
هل ترى تقدر أن تهرب دونى ؟
اننى أرفض أن أغدو شتية
آه لا تحرق جراحاتى
ولا تشو بقايا الشمع فيها

مائدة — ٥ —

اننى الريح التى جمجمتى فيها الى الجنة درب
آه لو عاد محمد

يحمل الشوق الى السدرة

لو عاد ...

منى كان يعرود

فأنا لا أنهض

ومحمد

كان نى الريح ابا ينتفض

فائدة جليلة - ٦ -

اننى ابدأ من شيراز أمشى

— راية العشق الاليفة —

وعلى راسى قماش

— سوق كشهير يبيع الاقمشة —

من ترى يحمل أوزار الخطاة الاتقياء

يوم لا تنزل نى الأرض السماء

انه الزنديق يؤمن

نشرت فى مجلة ابناء النور

١٩٦٥

الصوفية التى أتكلم عنها هى صوفية القرن العشرين ،
الصوفية التى تفخر بتوارثها اشراقات التصوفة الاوائل ، لكنها
تقف عنهم بعدا . ومن خلال هذا البعد ترسم مسافة المفارقة .
وحيث يتدخل العلم تتعقد النقاط وتبتدىء المشاجرة .

وهذه الصوفية — أى صوفية القرن العشرين — تحتاج الى دراسة موسوعية جادة ولكنى وبخصوص ما يخص وطننا العراقى استطيع ان ارى أن هذه الصوفية تعنى لدينا الدسيسة ، من حيث انبا تجربة تشترط على شاعرها الامتياح من الشـطـطحات بغية شيئين : اما المواعة بين حب بشرى وبين المطلق ، أو التعمية . واحسب أن هذه الصوفية الجديدة ليست أكثر من هروبية من الخصبة العراقية البارزة : التحزب .

والتحزب الذى اعنيه هو التحزب الحبى من أى نوع وشكل . والصراع بين الذاتية والتحزب يتخذ اشكالا عدة . وعند الشاعر يتخذ هذا الصراع شكل الركض وراء اشراقات معينة تتكشف امام العلم كسراب قد يعنى الابل .

وطهمازى اذ يتكلم كشاعر حقيقى — بدون أى شك — انما بشجر الالتباس الخطير ، بين ان بتعاقد مع لذائذ الذاتية الفطرية حتى نهاية الخط ، وبين الانفلات المتعفف من هذه اللذية الذاتية . ولذا فطهمازى انما يتكلم فى قصائده عن صوفية جديدة حيث تتعائق وبكل وضوح واحتياج ايضا ، التطلعات الصوفية مع الممارسات اليومية . وهذا ما يعطى الحق لآى طرف (الصوفى أو الواقعى) ان يعد طهمازى صوتا له . وطهمازى فى الحاليتين انما يبدع من خلال اتصاله الوثيق بذاته . ان ذاته ليست الذات المنفرطة عن (الآخر) — الآخر الفرد أو الجماعة — وكذا ليست الذات المتخلية عن يقينها ، ولهذا فهو ومن هذا المنطلق قدم شعرا حقيقيا .

وقصيدة (سلاطين العجم) وفقت فى رسمها المزاجية الفردية الصبمية ، والتألف الخالد بين الواقع والحلم ، بين أن يحتاج الماوراء ، فى الماضى ، أو فى المابعد ، وبين أن يتعلق مصلوبا فى اللحظة ، لحظة التجربة .

ومن خلال صراعات طهمازى الحادة يوهنا بالنبوءة حيث يشد
الرحال الى مجهوله المخيف الذى يتحجر فى ضبابية وسيعة . وفى
النتيجة تظل مادبة رحمن المتمثلة فى (زمكانه) الخاص ، دون أن
تستطيع انفلاتاته الميتافيزيقية المشوبة بالرومانسية أن تفعل شيئا
دائما . ولذلك فقصاص رحمن تعبير عن المساومة ، المساومة بين
(اليوم) وبين (اللايوم) ، بين (اللذة الحياتية) وبين الصقيع
الميتافيزيقى (فرحمن الذى يقول :

(اننى أضحك كالخوف ، نيا اذنئ

اسمى الاشباح ولترجف يدي

فأنا أضحك فى الخوف ، أجوع

اننى أعبّر خلف الشجرة

موكبى البحر بما فيه

على الريح أنا أتكى)

يمثل شجاعة الصوفى فى اقراره الراضى بحالته . ولكنه
بفتنض ضد هذا الرضا (الشجاع ، الجبان) . ويكون الانتفاض
المعاكس انهيار الشاعر الوحيد الذى يفتقد الشجاعة ، يفتقد اتخاذ
الموقف بين حرارة الماضى ولزوميته ، وبين تمرد الشاعر المستمر .
فبم نفس قول الشاعر المكمل للقول السالف :

آه لو تبكى على نفسك يا رحمن ساعة

أنت قد تحتاج بعد اليوم أن تذكر أيام الشجاعة) .

وكذا عندما يكون الشاعر المتصوف الذى يجمال الأشياء ويتخذ
منها سوى لحركته ، فانه يتذكر بشكل مفاجئ تجربته الخاصة . .
وهذا التذكر ملامعة وقتية بين الوعى و (العقل الباطن) ، فنبعث

يكون العقل الباطن شنا الى تجربة الامس يكون الوعى واعظا .
ورحمن يتداعى امام ذلك بصدق :

(اننى انشج خلف الريح أبكى)

وانا اكتشف اليوم الخيانة

وانا أسكت كى أكل خبزى)

ولان الريح عند الشعراء لا تمنى الطبيعة بفهمها المدرسى
بل تمنى شيئا من القدر ، فان الخيانة هنا ليست وصفا للقدر (على
اعتبار أنه الموت الذى يترصد الأحياء منذ بدء الخليقة) ، انما الخيانة
هنا وضع شخصى بتسمير ازاءه الشاعر .

ومن خلال هذه الحراجة البؤرية وحيث تلتقى على عتبة ذات
الشاعر ، التجربة والتشؤف ، يتبلور البعد الاستشرافى عند
طهمازى . ان هذا البعد الاستشرافى تسامى الى الذروة فى رؤيا
طهمازى بحيث استطاع أن يوهنا باستحالة وجود فواصل : بين
تشؤفه الصوفى وملامساته اليومية ، ومن العدالة المتطرفة الى
درجة الحماقة ، عدالة (١١) (أبو يزيد البسطامى) انطلق طهمازى
فى ندائه الى — معروف — (١٢) :

(١١) يروى أن أبا يزيد البسطامى ابتاع شيئا من القرم بهمدان . وقبل
أن يفصل منها وضع فى مياحه ظيلا منه ، ثم نسيه . ولما رجع الى بسطام تذكر
ما فعل فأخرج الحب غراى فيه بعض النبال فقال : لقد أبعدت هذه المخلوقات
المسكينة من أوطانها ، ثم كر راجعا الى همدان ، وبين همدان وبسطام مئات الأميل
(الرسالة القشيرية من ٥٩ ص ٦٢٥) .

(الصوفية فى الاسلام)

(١٢) هل معروف هنا هو رمز تتمننه شخصية الصوفى الكبير (معروف
ابن فيزوز الكرخى) والدعو (أبو محفوظ) ؟

(لم يا معروف لا تلبس ثوب الصيف فى برد الشتاء

ثم وليق الضفار الفقراء

— اننى أعنى صفار المسلمين —

يدفنون)

وعدالة الشاعر هنا رؤيا عظيمة تتخطى كل الحواجز التى يرسمها السلاطين ويصطنعها أعداء البشرية . لكن الاطفال الفقراء المعنيين عنده فقط هم اطفال المسلمين ، فى حين ان مملكة المسلمين ليست للمسلمين وحدهم مثبة اطفال فقراء آخرون غير مسلمين . (وهذا الخطأ كثيرا ما يقع فيه الذين يستغرقون فى صوفية دينية) .

وحيث تتداخل التجربة الصوفية ، وتبدو (الكرامة) فى لبس ثياب الصيف فى برد الشتاء ، ينتقل الدلال الالهى ليحل فى جسد الشاعر ليتواجد — نوعا ما — نوع من الاتحاد بالطلق تنزرع منه البركة التى تشد الفرس بأرض الحجاز . . ومن خلل ذلك يتصاعد الشاعر فى رؤياه الحلولية ويغيب فى سكرات روحية يتوضأ فيها الشاعر فى الجنة من خلال جمجمته . لكن الرياضة الصوفية هنا تعتمد على التجربة المعاصرة للشاعر . وهما ما يكسب الشاعر وضعا (نيو صوفيا) من حيث انه يختلف عن الصوفيين الأصلاء فى كون مجاهداته تفرض نفسها ومن خلال رؤياه . ان رؤيا طهمازى هى ليست المرحلة ما بعد المجاهدة والاتصال . بل هى الرؤيا المجاهدة ، أى الاشراق — الوجه الآخر للذات والذى لم ينعزل بأية حال من الأحوال — ومهما كان — عن الأعمال المعاشية . لذا فتطلعات الشاعر وانتهاكه للحجاب انما يمثل الامتزاج التام مع نفسه ، مع تجربته ، مع انتكاساته ، مع صراعاته الداخلية .

ومن هنا يحق لى أن أقول أن طههازى ناقى أدونيس فى نقطة واحدة — فى حين أنه يتبعه فى نقاط أخرى — هذه النقطة ، هى أنه فى تساميه الفذ ، فى تجلياته ، فى تكشفه أمام الربوبية إنما كان يرسم (رحمن) نفسه : معاشاته ، كلماته ، آلامه ، عقده . ولهذا وبفعل الرسم الأخاذ والطبيعى جدا والبسيط تألقت قصيدة (سلاطين العجم) كقصيدة تنقش الانشداهاات الصوفية . شأنها شأن قصائد أخرى للشاعر كخط ضبابى مشع فى الاقصى ووجهه نبض قلبى منذهل فى الأرض . وربما يتساءل قارئ عن التجربة الواقعية فى القصيدة — علما بأن هذه القصيدة موصوفة بكونها صوتا خاصا ضاربا الى الصوفية — أن ذلك يتوضح فى الفائدة — ١ — حيث الضحك فى الخوف ، هو خوف يريد الانتهاء وهو شجاعة انتهت يوما ما وتريد أن تعيد نفسها . وكذلك الفائدة — ٤ — :

(ايها الوجه الذى سافر عنى

هل ترى تقدر أن تهرب دونى ؟)

فحتمًا أن هذا الوجه ليس الوجه الصمد ، ولا يمثل دعوة العشق الالهى مادام الشاعر يقول : (اننى أرفض أن أغدو شتيمة) على اعتبار أن المتصوف لا يرفض أن يكون شتيمة لانه يمثل لامبالاة كلية برأى الناس فيه . . وموقفه الوحيد ازاء الشتيمة هو الغفران ، غفران (العلاج) للجهاير الساخطة وللموكل بقتله ، وكذلك الغفران الآخر الذى قال به (ابراهيم الخواص) فى (ترك الشكوى واخفاء أثر البلوى) .

وبعد أن تأكد لى أن طههازى يطرق دربا جديدا فى اختياراته الشعرية الكريمة ، واجهنى سؤال هو هل أن هناك حالة صوفية جديدة بدون خطبة ؟ وهل ننق بطههازى عندما يرى فى الفائدة

الجليلة — ٦ — أن الزنديق الذى يؤمن هو الذى يحمل أوزار الخطاة
الافتقار ، وهل ان العاشق المغرم بالسما لا يسمح لنفسه ان يتنصل
من خطيئاته ؟ وبعد .

فان رحمن شاعر حقيقى ليس شاعرا يتحمس ويخاطب ،
لا يستغل مناسبة ولا ينخرط فى الشعر تحت شعار ، شاعر يحمل
الدفع بحمل الفور ، يحمل البعد ، يحمل الضوء ، والريح والصمت ،
والعجز والحنين ، وحكايات المتأثر فيعطى صوراً جديدة ، خصبة
تأنف ان تكون عادية او مصنوعة او مكررة وتأنف أيضا ان تكون
مفتعلة دعية .

وطهبازى فى رؤياه لا يستسلم للرؤيا الفائقة (الرؤيا الاصلية
والنسخة القديسة الاولى) انه سالك مبتدىء لا يعيش حالة
الوجد المطلقة ، فحالة التجلى والانجذاب الكامل حالة لا تلجأ
للتوضيح . واللغة نفسها مرتبطة بسندها الحقيقى بأرضيتها ، لذلك
تعجز عن تصوير رؤيا كاملة الانشداد للغائب . من حيث ان اللغة
مفردات تمتلك سمة الحضور فى أحضان الاشياء ، وكما يقول (خليل
حاوى) : (فاللغة بنت الواقع ، والفرائز مرتبطة بأساس هذا
الواقع لانها أساس الحياة . ولهذا فان اللغة تعبر بكفاءة عما انبثقت
عنه ، وتعجز عن التعبير عما هو فائق بجماله وخيره . ومن هنا
نعرف لماذا كان يرتبط كل عظيم بالانسان والارض والواقع بكل
تناقضاته . ان كل تعبير عن الرؤيا الفائقة لابد ان يدخل عليها
التزوير) .

ولهذا نركى طهبازى من التزوير لانه يستسلم عند كتابة الشعر
الى انخطافات الانفعال الصوفى دون أن يكون متصوفا أصيلا ،
وهذا ما أراده هو .

الشاعر والثورة

يستحيل الحديث عن الشاعر الثورى دون المرور بالتجربة الثورية لهذا الشاعر . فالشاعر الثورى فى حقيقته ليس الشاعر الذى يكتب أو يتحدث عن الثورة ، بل هو الشاعر الذى يعيش التجربة الثورية فى حضور دائم وحرار فى ميدان المجابهات . والتجربة الثورية عند الشاعر الثورى هى تجربة حياتية عامرة بالحب والتضحية ، فيها لو وعبنا ان الحب الحقيقى هو نفسه الاستعداد الشامل للتضحية لأن الحب هو (ان نخرج أولا من نطاق أنفسنا) على حد تفسير (أراجون) . وشاعر التجربة الثورية هو محب متصوف كبير يعيش تخليا سخيا عن ذاته ليحل فى الثورة وتحل فيه .

وفى علاقة الشاعر بالثورة حيث تشيد التجربة الثورية لا يتعامل الشاعر مع الثورة تعاملأ خارجيا أو شعاعيا . أى أنه لا يلتصق التصاقا اعتباطيا مصنوعا بالثورة بل أنه يحقق الاندغام الجدلى بروحية الثورة وحركتها ، هذا الاندغام المجانى ، التلقائى المتفاعل ، المتبادل التأثير .

وبذلك تترتب التزامات عديدة ، مبدئية ، ايمانية ، أخلاقية ، على الشاعر ، مهمة الامتزاج بالثورة والتعبير عن الذات من خلالها

فى هروب من ذاتية الشخصية وحلول فى روح ومنطق الثورة .
لا تعنى المشاركة فى المقاتلة الثورية اى اداء عملية أو بضع عمليات
قتالية — بشكل أو بآخر — فى الجبل أو فى الغابة أو فى السجن .
بل ان الامتزاج يعنى التوسع مع سعة الثورة ، والتجذر معها فى
العقب الداخلى فى تربة الحقيقة فى اشتباك (الزمكان) .

الثورة فى سمعتها وشمولها وجذريتها هى التعبير الثورى ،
فى العمل ، والحقل ، والسجن ، والمعرفة ، فى السلم ، أو
الحرب ، فى الحوار أو فى لعلعة الرصاص . وبذلك نالشاعر فى
تجربته الثورية يشرب من روح الثورة ويتكلم بمنطقها فى البيت
أو فى المدرسة أو فى الساحة والشارع . انه يتطابق مع دوره
الثورى . ويربط صورته بوجهه بصدق . معنى ذلك انه يصنع
نفسه فى المواقف المنتظمة التى يربطها معنى الثورة التى اختارها .
فالثورى هو ثورى سلوكا وممارسة وعلاقة وعملية . وبذلك فهو
مشروع متكامل يبنى تجدد ويتحقق فى المواقف الملتزمة . وبذلك
فان بضعة أيام أو شهور بتحدث فيها الشاعر عن الثورة أو يشترك
فيها فعليا فى بعض عمليات الثورة الجزئية لا تكفى حتى ينال الشاعر
الصفة الثورية ، بل ان الشاعر هو (اللوغور) و (الذات
العارفة) و (المجتمع) و (الكون) فى حضور التاريخ . والثورة
هى ديكالكتيك التاريخ .

ومن هنا فان الشاعر يعالج العذاب بالحب ومن أجل الحب
كما أنه يعالج حبه بالعذاب . ان تعذيب (سوسه) لنفسه ،
وتعذيب (ديوجين) لذاته ، وتعذيب الصوفيين الكبار لاجسادهم
هو المخزل الأول لعالم الشعر الحقيقى . فالشاعر الثورى لابد أن
يتعرض للعذاب . أو بالأصح للتعذيب الخارجى ، تعذيب القوى
المعادية لحرية الشاعر ولسموت الشاعر . كيف يصمد اذن هذا

الشاعر ؟ كيف يقوى على تحمل العذاب دون أن ينتكس ؟ انه منذ البدء يتمرن على تعريض نفسه للعذاب ، حتى لا يتفاجأ بقسوة تعذيب أعداء الكلمة — الانسان .

الشاعر يجوع ، يدمى ، وثقوب قدميه الأشواك ، ويعرف طعم البؤس ، حتى يرفض البؤس ، ويعرف ضراوة التعذيب حتى يرهص بالسلم ، وفي نفس الوقت يموت حجيرات جلده حتى اذا ألهمته السياط يظل فقط يصوغ الكلمة الشعرية دون أن ينشغل بتحسس الأوجاع .

وبذلك تأتى كلمة الشاعر : حقيقية ، مضيئة ، خارقة ، لأنها كلمة لا تخرج من الفم ، ليست صوتاً تصدره الحنجرة بل هى خروج الروح الداخلية ، أى الداخل الانسانى الفردى يكشف نفسه فتكون الكلمات أدوات تمبير غير معزولة عن مصدرها انها — أى الكلمات — تجاهد حتى لا يكون هناك حاجز بين الداخل التجربة ، الحب ، التشوف ، وبينها .

ان الوله بالثورة هو حب للانسان ، وللأشجار ، للحيوان ، للمطر ، للعالم كله . وهذا الحب يعيئه الشاعر بكل امتلاء ، أنه — أى الشاعر — يتعقل النورة ويعيها ويدرك ضرورتها الى ذروة الإدراك والعاطفة المشبوبة وفيما بعد ذلك تتحرك أفكاره وعواطفه بدفق لا تحده قيود أو ضوابط عقلية . ان العقل والعاطفة والحدس تصبح كلا كاملاً وتقذفنا ضد هوس العالم وشرور العالم وغناء قادة العالم المنسحق .

وعدم حضور الضوابط العقلية لا يعنى ان الشاعر لا يفكر بل بالعكس ان الفكر يبلغ ذروة الصفاء وتزاح الاسيجة الجسدية للشاعر وللأشياء حتى يتم التداخل بين الفكر وبين روح الأشياء .

هنا يبدع الشاعر وهنا تكون قدرته المميزة ، انه يفكر دون تدخل عقلانيته في لحظة الخلق الشعري . انه فاعل لكل الاهتمامات الحسبة لان هذه الاهتمامات انتقلت من انطباعات حسية ومدرجات الى لغة خاصة ومنطق خاص يجول في ذات الشاعر دونها مراقبة او تحديدات . ان الشاعر اذ يريد ان يتكلم عن قضية عادلة ، فانه تشبع بوعى عدالتها ، تبل الخلق الشعري وفي فترة التمهيد . ولكن ابان عملية الخلق البشرى يختفى وعى القضية وتعقلها لان منطقا جديدا هو الذى يتحكم حينئذ ويشغل مساحة التكوين الذاتى للشاعر . وعندما يهتم الشاعر بوجه فتاة شتراء ، يصطفيه من بين كل الوجوه ، فان هذا الوجه يحاصر حسه في فترات اختمار أساسية ولكن في لحظة الخلق الشعري ينسى الشاعر الصورة العيانية للوجه ، لان الوجه لا يحلم به الشاعر هذه اللحظة بل ان الوجه يدخل كرمز ينطلق ضمن منطقته الخاص فالعيانى والمحسوس يتلاشى ماديا ليتحول الى طيف ومن ثم الى رمز ، وبين الرمز والأصل تكون المفارقة كبيرة جدا ويكون الشاعر مشبعا بالرؤى . . هل من شاعر يستطيع القول انه فترة التولد الشعري قادر على رصد (الموضوع) ؟ يتذكر بالدقة ملامح الوجه الحبيب أو الشجرة أو المنزل أو المهاجرين مثلا ؟ بالأكد لا . ذلك قد يكون قبل البدء بتوليد القصيدة أو بعدها أما ساعة الميلاد والضرورة ، فان الكلمات والرموز وروح القصيدة كلها سوف تكون ذات سيطرة كلية . ولهذا فان (بريتون) قد توصل الى جانب كبير من الحقيقة عندما تحدث عن (التعبير بالاندفاع البديهي ، السيكلوجى ، عن عمل الفكر الاصيل ، وبأنها — أى السورالية — ما يمليه الفكر بمعزل عن كل اهتمام جمالى أو أخلاقى) الشاعر الثورى اذن لا يمارس الحضور الشخصى أثناء انشاء الشعر . انه سمح مطلق لاعماقه فى أن تحدث . انه تجرد من الاهتمام ، من الصنعة ، من الإرادة الموقوتة . أن القصيدة هى الواحد بعد التسع والتسعين من المائة ، حيث تكون

التسرع والتسعون كلها المعايشتة والتجربة والاخلاص والتثقف
والمجابهة غير المتقبسة وحضور العقل النشيط ، فيأتى الواحد
هذا قصيدة قائمة بغياب العقل المباشر .

ولما كان الشاعر العربى الثورى غير موجود خارج اطار
الثورة العربية ، بل يحيا داخلها ويتنفس من منطق حركتها ، فان
رؤية الشاعر وآفاقه تكون متسعة ومتنورة ، فبهموم الثورة العربية
واستلهاها الطريق من هذه الهموم ، ويجدل الثورة وديمومتها تكون
لغة الشاعر متجذرة فى قلب الاشياء الحقيقية .

ان الثورة العربية بحاجة الى الشاعر والشعر . فحيث لا يكون
ثمة خيار بين الحياة الجدية وبين الموت ، يكون الشاعر قد قرر
سلفا النضال ضد الموت والثورة بذلك هى حياته . وهى قانونه
الذى يتجاوز به القيم الساكنة والمصطلحات الفارغة وشكلية
العلاقات ، وينبذ به التحجر والانغلاق والرسوم الراسخة ومع تنامى
الثورة العربية بدا الشعر الثورى يتنامى ايضا . ولكن الثورة
لا تبحث عن قصائد من أجلها فحسب ، ان الثورة بحاجة الى
الشعراء الثوريين . وواقعيا لا نجد التناسب بين الثورة فى
احتياجها للشعراء الثوريين وبين العدد المحدود من شعراء الثورة
الذين لا يجدون معناهم الا فى الثورة . ان الشعراء الثوريين العرب
لا يزالون قلة . وكثيرون أولئك الذين يقدمون شعرا ثوريا لكنهم
عمليا يعيشون خارج الثورة . وكجزء من مهمة الشاعر فى أن يقدم
عطاء شعريا ثوريا حقيقيا . لابد أن يلج الشعراء عالم الثورة ..

وهذا الولوج نفسه هو تصيدة حياتية صادقة . ولا يمكن اختزال
ولوج عالم الثورة الى معان محدودة والى مجموعة مطالبات أو
تعيينات ضيقة ، بل يجب ابقاؤه فى حدوده الممتدة المخصوصية ،
الدائمة التوهج حتى يظل الشاعر مستغرقا فى حبه الكبير كرائد
ومكتشف ومقاتل ومتأمل ويان عبقرى . وفى تجربة الشاعر الثورى
تجربة المعرفة المتوالدة ، والتعرف المباشر بالاشياء ، ونضوج
التداخل الكلى بين (الفكر) و (الحس) و (الحدوس) ، تكون
سلبيات الشاعر نفسه جزءا من قدرته الفائقة . وسوف تتبرر
للشاعر كل الانكسارات التى تحملها التجربة وتحررها من سقطتها
لأنها حينذاك تتحول الى تعبير عن صعود التجربة وفى الصعود لابد
أن يكون للأقدام تقدمها وتأخرها .

وشــعراؤنا يتناوتون فى مدى تواصلهم مع الثورة ،
مالجواهرى والبياتى عبد الوهاب وسعدى يوسف والبريكان وبلند
الحيدرى وحيد سعيد وحسب الشيخ جعفر وسامى مهدى وفاضل
العزاوى وكاظم السماوى وعبد الرزاق عبد الواحد وليعة عباس
عمارة (١٣) مع شعراء عراقيين آخرين حديد لا يقشابهون فى
مواقفهم . انهم متصلون بالثورة ، ويرفدوننا شعرا . ولكن مع
ذلك تظل الفروق قائمة بين تواصل كل شاعر وآخر مع الثورة .
ومدى استمرار وحدة هذا التواصل . والانغمار فى عالم الثورة
يقدم بلاشك نتائج أخرى أكثر رحابة ومعيشة ، مما ينقل الشعراء

(١٣) التابع فى وجود لا صلة له اطلاقا بأهمية كل شاعر وتقييمه الخاص .

الى مستويات جديدة تتعادل فيها الكلمة الشعرية والحربة
الخالصة .

ان أمام الشاعر العراقي لكي يكون شاعرا ثوريا تسعما
وتسعين خطوة بن طريق المائة خطوة حتى يصبح هو نفسه مشروعا
ثوريا شاعرا . وذلك ليس تحديدا خاصا يتعلق بالشاعر الثوري
فى العراق ، بل هو متعلق أساسا بالشاعر الحقيقي نفسه فى
العالم كله .

فالشاعر دائما هو البداية ، ومتى ما اعتقد الشاعر نفسه
بذلك فحينذاك يكون فعلا الشاعر الصادق . ان الشاعر ، بحكم
هذا الطرح المحدد ، يبقى خارج سور التزكيات والاهتمامات الزائدة
والاعلانات ، لأنه يدرك انه الكلمة التى بناضل من أجل أن تكون
(هى) (هو) و (هو) و (هى) . وذلك نفسه سر الثورة الأول .

القسم الثانى

لن يكتب الأديب ؟

فليخرج هذا الذى فى أمهاتك أيها الانسان ، ولنبارك كلمات
آنت غرسها ، وليتوهج حرف الشمس مبددا هياكل الظلمة ،
أبذانا بأن الشمس خالدة خلود العقل والحلم والحقبة !

لن يكتب الأديب ؟ سؤال يقف على مفترق طريقين ، ويسير
الأدباء حاملين كتبهم مطاطئين رؤوسهم مرددين همسا متقطعا ومهمة
غامضة ، فى صفين ، يلتفت الواحد منهم باحثا عن صدى أو جواب
وتلتهمه الفجوة الأزلية ، ويضيع فى لجج العدم اللاعبة بعناد مهددة
كل شىء بالفجيعة والانتها .

هذا القول الذى لابد من ترديده عندنا تطفى النظرة التاريخية
ذات السهولة الوجودية الناهضة لخناق اللحظة والنابهة لعاطفية
الفكر هو الذى لابد منه لإيجاد وسط شرعى للأدب حتى لا يظل
معزولا مقصوص التاريخ مقطوع الأبوة .

ولما كان الأديب انسانا قبل كل شىء فالذى لاشك فيه ان
تلك الانسانية تخلع صفتها وتجعل الأدب منطلقا تعبر عليه كل ما
تضطرم به أحشاء ذلك الانسان من أفكار ورؤى وتصرفات وأحلام ،
وبذا لابد ان يحمل هذا الأدب مضامين انسانية غايتها اتصال
الصرخة الانسانية على أوتار تدفق شحناتها حيوية الحياة وحركتها

اللولية المتصاعدة . والأدب الذى يؤكد على القيم الجمالية ويستهدف الإشرافة فى الحرف والكلمات ووميض العبارة دون تضمين ذلك معنى من معانى الحربة والوجود وجدارة الحياة هو نفسه أدب انسانى يصطلح الانسان — على تقييمه وتقدير جوانب الاضاءة واللونية الجمالية المحبة فيه ، ولذا فهو انسانى لان الجمال حدد ذاته لا معنى له ولا وجود فى ذاته ، انما معناه بتحسس العقل الانسانى المدرك وحسه البقظ له ، فالجمال معنى معطى من الخارج للشيء الجميل ذاته ، لا ان يكون الجمال حقيقة معزولة عن ادراكنا ووعينا وتفوقنا .

ولما كان الجمال ادراكا ذوقيا انسانيا ، فهو اذن مصطلح نمته الحظيرة الانسانية ورعته وطورته ، لذا فهو وان ترعرع ضمن أجواء أدبية كفرت بالانسان وأمله ورؤاه ، فإنه يحمل ملامح انسانية وان كانت باهتة بالقباس الى غائيتها وجدواها ، انها ملامح الارتياح الوقتى الذى لن يسهم بأى جهد فى محاولات التدشين الانسانى المستمرة فى هذا الحقل الأعظم — الكون — .

وموضوعنا لمن يكتب الأديب هو موضوع أكد على البديهة الأولى ألا وهى ان الأدب للانسان ، مهما عقدت الانزلاقات والهفوات والالتماسات الغيبية والطوبائية والقلقة واللاهافة تلك الموضوعية ولما كان الانسان تسمة قد تتخذ تجريديا المعنى الوضعى للانسان بغض النظر من طبقته وببولة وأهوائه ، فاننا لابد ان نختصر ذلك ونوضح السؤال الذى نوقش مرارا ، ايكذب الأدب للعمامة أم للخاصة ؟

ولقد تتبععت فى يوم ما مناظرة مهذبة وممتعة بين عميد الأدب العربى — طه حسين — وبين — رثيف خورى — وتدخل آخرون

وادلّى كل بدلوّه ومع ذلك تظل المشكلة كما كانت حامية الوطيس
تحتاج الى الراى الحصيف والقول الصادق الموجه .

الا ان الذى يؤلم المرء حقا هو اقصام — الخاصة —
و — العامة — فى أدب الانسان وكان ذلك التقسيم الطبقي ولد
تفاوتا فى الأزياء والحق الأدب بهذه الأزياء ، ان الأدب هو أدب
الانسان ، الانسان الذى أدرك أن واقعہ ليس بدرجة توفر له مجالات
من النمو والحرية والسلام فلا بد من تغييره وتشبيده على أسس
جديدة رائعة لا تسلب الانسان كرامته واستقلاله .

والادب هنا وكما هو مؤكد ليس الا عطاء ذاتيا تجود به
وتتفق عنه القوى الكامنة فى اعماق الأديب ، ولا مبرر للاستعجال
واصدار حكم قاطع يتهم تلك المعطية المفهومة بالضيق وقصر النظر
واقليمية الذات ، ان الأدب فى البدء واحتكما الى مصدره ومنبعه
هو منح ويذل ذاتى متدفق ، هذا أولا ، أما ثانيا فهو وكما يجب
علينا التأمين على ذلك ينبغى أن يكون مكتوبا لكل من يقرأ ، وهذا
ما أوضحه سارتر بقوله : — الأدب هو صورة القارئ — والمهم
ان النتائج المكتوب قد حقق غايته بايجاد تفاهم وترابط وتفاعل سلبا
كان أو ايجابا ، مؤيدا كان أو معارضا ، بين الأديب وجمهور
القراء .

وقد يتفق كثيرا ان نرى بعض الأدباء لا ينعمون الا بتلهم
جماعة معينة لموجوداتهم الأدبية ، لذا فليس من الصالح أبدا المجازمة
بالقاء كلام مبتور على عواهنه ، كأن يقال مثلا : — هذا أدب فاشل
لانه سجين الغموض والابهام والرمزية والايحاء الذى لا يدركه الا
قلة قليلة تتعاطف مع الأديب ، انه أدب الأديب الذى باع نفسه
لاتباع معدودين خائنا الناس الآخرين —

ان الأديب هنا لا يكتب بضمير الغير ولا بوحى الغير ولا بمشاعر حاجتها عواطف سواء ، انما يكتب بضميره ووحيه وفى حدود تجربته على أبعادهما وغناها وفقرها وخصبها وعقمها ، لذا فان الذين وحدهم يعيشون نفس التجربة وبحدود بصيرية وبمستوى رؤياه هم الذين يحسون بتعاطف وجدانى وتفهم أصيل لما يكتبه ذلك الأديب . ان من المؤكد أن تفهم كل الناس للعطاء الأدبى ذلك هو الشيء الأفضل أما اقتصار ذلك على أنفاس أو جماعة فهذا مالا نستطيع بأية حال اعطائه الجور والرضا التام ، لكن المسألة تنقى رهينة بالزمن ، فالفن الجديد المبدع والأدب الرائع الحى قد لا يجد بالسرعة الممكنة جمهوره المتذوق ، ولكن الزمن كخيول بازاله اللاتواثق هذا بتعاطف قوى الوعى النشيطة المتبعة بإيمان وإخلاص لكل تجربة رائدة صاعدة قوامها الإيمان بقابلية الانسان على سحق الفساد اذن ان جمهور كل اديب لبس بالأمر الذى على ضوئه نطلق أحكامنا وحسبها هو مفهوم ان القصص التجارية الرخيصة التى تعنى بقضايا الجنس قد تكون أكثر انتشارا من القصص الجادة أو فنون الأدب الحديثة الأخرى .

اننا ولحد الآن لم نؤكد على الشيء الحاسم والأساسى وفى تلك القضية والشيء هذا هو المحتوى الذى يعطى للأدب قالبه ولقبه وجدارته ، فالأدب الذى يتدرب الشيطان فى ثنايا كلماته وتجاويف حروفه ، الأدب الذى يعمق الظلامية والعبودية والتلاشى ، الأدب الذى يجرد الانسان من سلاحه وإيمانه بفده وخبره ، الأدب الذى يعزز جبروت الطغبان ، والأدب الذى ينبذ المحروم والمعوز والمظلوم

والطعين بمدى الفدر واللصوصية والوجشية فهذا مهما ازدحم باللونيات الجمالية ومهما رصعنه أشكال ساطعة بهية ، انما هو محكوم عليه باللعة والحجر والموت ، لانه ادب ملوث وجائر جعل من نفسه حرابا تمزق عتل الانسان واحاسبسه وادب كهذا مرفوض أصلا ، ان أعجبنا بعض سجاباه ، فالتاريخ يعلن غروبه السريع لقبطه مقرة التفاهة .

ان الادب الحقبى هو الذى تنجده اشراقة الانسان فيظل فى اطلالته فياضا بالنور والروعة والسحر والنباء ، يلتحم مع الانسان فى قضاياه ، فى يؤسه وضياعه وقلقه وانسحاقه واغترابه ومنفاه ، ليعلن الخلاص ويسهم فى المعركة مرددا انشودة الخلاص وهنا فقط نجد ضالنا فى البحث عن اخلاقية حديثه جديدة بالعصر والمدنية وطبيعة اليوم .

والانسان هنا انسان ، انسان التاريخ ، الانسان على مدى الاجيال الانسان الذى كتب عنه سوفوكليس وهيرودوت وبيركليس وفيدياس ، انسان الأدبان والحكماء وهذا الانسان لا تشده أرض وان كانت أرضه ولا تضيق أبعاده رؤيته حدود وأسيجة اجتماعية ، رأى انسانه اليومى فى العمل والكسل والرغبة والاخفاق والحرب والسلام ، فزاد غناه غنى ، وكتب مستفيدا من هذا لكن كتابته لم تمت لأنها لم تشد حيائها بعبارة الانسان اليومى . والانسان الآخر وجوديا هو انسان عصره ، بنكبته وتعاسته وحلمه وبعثه وعلمه وجهله .

لذا فالادب عندما يكتب عن الانسان — الانسان الحياة — أو —
الانسان العصر — فهو ادب رقى صادق ، وان لم يحض تماما في
صلب الأمور فهو على الأقل لم يكفر بالناس ولا بالخلق ولا بالامانة،
وان لم يردم مستنقعا فعلى الأقل لم يفتح مستنقعا .

ان — لمن يكتب الادب — يجد الجواب في التزام الادب
للانسان في الدفاع عن الانسان في ألا يقتل ولا تسلب حريته
ولا يموت جوعا وكم من الموضوعات تشغل بال الانسان الحديث . .
وكم من القضايا تؤججها الأساليب التعسفية والخائنة والخائنة في
تلك القضايا يلعب الادب دوره ترفده كل القيم الفنية والجمالية
والخلقية لبتجد الانسان وتخفق رايته .

أخلاقيـة الروائي

يوجد خط فاصل حتى يعزل كل ما هو رئيسي أصيل متميز عن كل ما هو جزئي متغير ، وعند هذا الخط الحقيقي الفاصل يجب أن يقف كل فيلسوف وأخلاقى وروائي ، وعمق هذا الخط الفاصل يتأني أساسا من القانون الموضوعي الذي يلم شعث العالم وينفي عنه تهمة الانفراط واللامفهومية والانتفاء النظامي .

ومن هذا الخط وحسب المفاهيم الفيزيائية والفلكية والسوسيولوجية عبر تحقق عقلى مدرك استطاع ولحد كبير التوصل الى تدارك مسألة الفهم الواعي الواقق للعالم بشـجاعة جادة إنسانية .

والروائي كإنسان بـقدم فصولا حياتية ضخمة تضم في دفتاتها تجارب بشرية عديدة ، سـظل خاضعا لعين رائية مراقبة بوعى كاشف ناقد ، وهذه العين التي تطلق السنة النقد تجعل الروائي وبصورة جـزمية لا مناص منها في أحد مسـفين : فاما أن يكون الروائي مـهـرجا ولـاعـب سـبـرك من تلك أو أن يكون مـزاملا للـزاميا للمسئولية بشـرف وحرية ، والمسئولية هنا التي تنبعث من الاعماق كاختيار نقى خـصـب أبعد ما تكون عن الانفعالية والطوارئ والادعاء المؤقت ، انما هي وبـحكم مفهوما الوجداني اقرار وجداني لن يكون للضمير الانساني

بدون حياة أو وجه واضح ، وتأكيذا اضافيا لذلك لا تكون المسئولية
تعمية أو مغالطة أو تكتيكا أو كسب جولة ، لذا فالانظار المسلطة
على الروائى انظار جمهور وكلهم ناقدون متفهمون ينظرون
للشخصيات والحدث والحبكة بذكاء لا تغيب عن رؤيته شاردة أو
واردة .

ان — اخلاقية الروائى — كموضوع تندد بالاعتقاد الغبى على
اطلاق صفة العظمة على هذا الروائى أو ذلك ، علينا أن نحاذر
تهما وبكل يقظة من القول بأن هذا روائى عظيم . . أو فلنقل ذلك
بشرط أن لا تكون العبارة المؤكدة والواصفة لعظمة الروائى بذات
أهمية ، — فنابليون — كان عظيما ولكنه لم يكن أخلاقيا ،
و — لوركا — كان شهيدا مضحيا أخلاقيا ، وبين القولين تنجذب
القوى الخيرة المحبة لأهل الانسان فى غد لا لؤم فيه الى — لوركا —
بطل ماطفة ووعى واعجاب دون أن تنسى أن نابليون نفسه كان
عظيما . .

العظمة عند الناس وحسبها هو متعارف عليه ، نعت للذى
يقوم بكل خارق وعجيب وعظيم أو شبه مستحيل ، والبشرية ان
أجلت العظماء فليس معنى ذلك أنها تخلد واضعة نفسها بيد عظماء
لا أخلاقية لهم ، ان عظمة — ميشى — ، عظمة — هتلر —
و — موسولنى — غير منفية اطلاقا ولا ينكرها أحد ، ولكن مع
ذلك هل ان تلك العظمة قدمت شيئا . . نعم . . قدمت عذابا
لل البشرية أعرفت الناس فى محيطات دم .

اننا نبحث عن الاخلاقى أولا وبعد ذلك تأتى العظمة ، فالعظمة
المجردة والمغزولة عن الاخلاق والشهامة الانسانية هى فقاعة فى
حساب التاريخ .

طبعاً هذه المقدمة كانت، ضرورية ، لتوضيح الخط الفاصل
الذى أكدنا عليه فى البدء وهذا الخط بقدر ما يكون فى الحروب

خط نار فانه اكثر من ذلك لدى المجاهدين فى طرقات هذه الحياة الوعرة المعقدة ، فالوضع الانسانى الحالى والشاذ والغريب يظهر المسألة بشكلها الحاد الذى لا يحتمل المزاج ، ففى أعماق كل مجاهد أخلاقية موجبة ، وكل أخلاقى يدين بالولاء للانسان هو مجاهد ، ولذا يجب ان يوضع الروائيون وعلى هذا الاساس فى بودقة التشخيص للتأكد من ختم هوياتهم بصدق لا يداخله رياء أو كذب أو اعجاب عاطفى مؤقت ، اننا قد نغرم برواية لـ — ميشال زيفاجو — ولكننا نخجل كثيرا ان نقول ذلك . فالروائى ليس ذلك الشخص الذى يقدم لنا بناء قصصيا مدهشا ، وليس هو من يجيد الاثارة والفن الدرامى والتسلسل الروائى الآخاذ ، ان الحياة بحد ذاتها دراما هائلة تمتزج فيها التراجيديا بكل ماهو كوميدى ساخر ، والمغامرة التى تنشق عنها الحياة لأكثر مما يستطيع روائى أن يتوصل الى اعادتها بتكرار مكتوب ، لذا فقد دخل فى البديهيات التى يحفل بها النقد أمر اعتبار الروائى ليس ناسخا أو ناقلا أمينا لمواقف طويلة أو عرضية للحياة ، ان الروائى هو من يقدم نسبجا حياتيا ضخما محشودا بالمواقف والاشكال والمشاريع والآراء والأشخاص والناس وكل ذلك مارا عبر الروائى ، ان رواية الروائى هى — الحياة عبر تجربة ووعى وهندسة الروائى — لذا فلا بد من ظهور جديد ، فى ذلك ، والجديد هو الذى يجعل من ذلك الروائى ذا شأن .

ان — أميل زولا — روائى بارع ، هذا مما لا شك فيه ، و — دستوفسكى — روائى كبير ولكن من الانصاف ان نقول : ان — أميل زولا — لا يقاس اطلاقا بدستوفسكى وعندما أطلق هذا الحكم فليس ذلك الا اعتمادا على استغلال الاخلاقية كفهوم لاد من ادخاله فى حالات النقد وضسبط الاقيسة ، لقد كانت عظمة دستوفسكى فى أخلاقيته ، لقد كان هائلا بحيث عجت رواياته بأشخاص وسحنات لها كوامن ومظاهر أخلاقية حادة تميز هذا عن ذاك ، واذا بروايات دستوفسكى مشحونة بدراسات أخلاقية معبرة

*

ملحوظة بشكل لا لبس فيه ، لقد كانت الروعة الدستوفيسكية تنجذب مشددة بين — الصوفية — الروحانية العجيبة وبين الامتلاء بالانطباعية والتأثر الاجتماعي الملم بالمجتمع والأفراد . وهذا مع ان — زولا — الذى قطع أشواطاً حسنة فى مضمار — الواقعية — حتى كاد ان يكون من روادها الكبار لم يقدم مضامين أخلاقية بالصورة التى يجب أن تكون فى رواياته ، لذا تعثرت بعض رواياته فى تسكعات — الجنس — و — البوليسية — و — المغامرة — ، لقد كان دسـتوفيسكى أخلاقياً من طراز أول ، وعبر وعيه — الخاص — وتجربته الخاصة ظهرت نتاجاته الروائية الخارقة ، ان — دستوفيسكى وتولستوى — كعملاقين فى سوح الأدب والفن الروائى لم ينعزل العطاء الروائى عندهما أبداً عن — ارادة التغيير — و — ارادة التدخل — فى الشؤون الانسية ، ومن هنا كانت أخلاقيتهما جذبة بالاجلال ، لقد كانا من المهارة والذكاء والامكانية بحيث استطاعا أن بخدما القارىء بأن الرواية عندهما تنساق بدفق عفوى وطبيعة انسيابية تلقائية دون ان يتدخل ، ولكنها فى الوقت نفسه وفى الحقيقة كانا يرسان مشروعاً أخلاقياً عبر ذلك بدون قسر أو حشو أو انتعال .

وبقدر ما تكون الاخلاقية طموحاً لتعديل الواقع وتطويره تحوى الرواية قسوة تصنع كل من يحتضن الخطيئة مجتمعا كان أو فرداً ، ان — عشبق اللبدي تشاترلى — لم تكن رواية فى الأدب المكشوف ولا تمثل اعلاناً جنسياً صارخاً ، وليسـت أبداً رواية لا أخلاقية تستوجب الحظر والمنع ، انما كانت رواية — أخلاقية — جريئة ، وهذا معيار يبنى الأخلاق شكل نافع ، فالأخلاق التى تخضع لقبم أخلاقية ثابتة على ضوئها تتحدد الموازين وأحكام الثواب والعقاب ، هى أخلاق جامدة ، والأخلاق كبناء مؤقتى يتغير ويتجدد بمباشرة أو بصورة غير مباشرة رهنا بالتحركات والتغيرات الناشئة فى الكيان الأساسى . ومن هنا نقطة الاختلاف الجوهرية ،

و - لورنس - نفسه كان - واتعيا - فضح الواقع بدون
- تستر - أخلاقي موهوم ، والضجة التي حدثت لم تكن الا غضبة
حمقاء لا تبررها الا حقيقة واحدة هي انخالية القيم العنيفة المتهرئة
التي حاربت بها البرجوازية وقتنا طويلا حتى بليت . .

اما الاهتمام بالعالم والاشتراكي في تحمل العبء المصيري
للانسان فهو الاخلاقية التي تمنح جلالا وهبة ورؤية عميقة للانسان ،
وان مسألة الاسهام المستمر في مقاومة السقطات والانحدارية
والانتكاسة الروائية هي المسألة الوحيدة التي منها نحسب تنطق
قيمة كل روائي ومكانته ، كما وانها مقولة العصر التي لا مهرب
منها . ومن هذا المنطلق ننظر باعزاز خاص لجوركي - وكازانتركي
- وسارتر - في دروب الحرية - و - نجيب محفوظ - روائي
بمناز بأخلاقية عالية في عطائه الروائي الخصب ، وما كانت
تصريحاته مؤخرا عن لا يجدوى الرواية ومحاولة انصرافه عنها الى
المقالة أو ما شابهها الا بادرة نرجو الا يعينها ، فالاستمرارية في
بذل الطاقة الروائية المبدعة تأكيد واع لأخلاقية نجيب وعنونة بيضاء
ناصعة لوجوده كفاعل يقدم فعاليات مساهمة ، فالرواية عالم كبير
ولكن الروائي يتدخل فيها كقدر ، وما هذا القدر برأصد محاسب
بل منظم يعبى القوى والشروط والبذور لانجاز تشكيلات فنية
وتصميمات معقولة لعالم جديد شائق .

ان أخلاقية الروائي ، السحرة ، تنأت ، من حقيقة كرهنا الواحد
منهما رائدا وجريئا وخلات
والنكتة والسخرية في ثنايا
يتضمن محتوى دراما تأثيره لغة مسار
في المكان الذي اغفلت خلوطه .

ان عصرنا اليوم أعقد العصور تشابكا وتضخبا وصراعا واحتواء ، والروائي كساحر له مؤهلات مدهشة قد يكون شيطانا أسرا يقود القارئ عبر صنيع أدبي تسمو بارتباطها المؤمن بالانسان وبحته عن بقعته المضاءة تحت شمس الخلق مغامرا خلبعا أو يكون انسانا فنانا يقدم أشياءه بصدق وحب تدفعه في ذلك غائية والعدالة والنمو الارادى الهادف ، هذا ومن نافلة القول ان نقول : ان أولئك الروائيين الذين ينغمسون في دققهم الذاني الرمانسى المشحون بالكآبة والقلق والتشاغل والوقوع تحت ثقل — ما من شيء يستحق أن يعمل — و — الحياة فشل ذريع — هم روائيون آمنوا بأن الطريق مغلق وكل الذين همضون بعيدا لابد ان تصفعهم الردة ، والنقطة التى يهربون منها يعودون لها كما يعود الفرائش الى النور ليحترق ، انهم يقدمون التجربة ، وهذا شيء حسن والتجربة فيها صدق ومعاناة ونزاع والبشرية تقبل منهم ذلك لانهم لم يزوروا دخالهم ، وأولئك الذين لا يقدمون طعاما مسموما هم احتياطي غير مشكوك فيه للباحثين سن الشمس التى لا تغيب ..

نظرات فى الأدب الوجودى

لقد أضحت الحقائق التى أوصلت الانسان الى ما هو عليه حقائق عميقة أو فى ذمة التخليد النظرى والتكرار المعجب بالمعطيات الفكرية ثمرة التحصيلات التقديرية والاستقرائية الاستنتاجية . والمسألة التى تجد فيها المنطلقات والمذاهب الأدبية شكلها الاعلانى الواضح هى مسألة العلاقة بين (الذات) (والمطلق) تلك العلاقة التى كانت منذ البدء والى الأزل واقفة وراء كل دفع فكرى وتنوير فلسفى وضخ أدبى . وعبر هذه المسألة يتضح أكثر فأكثر الشد والجذب بين الذات وبين طرفى المسألة (الوجود) و (اللاوجود) ومنذ (مالا رمية) كادت الاشكال الأدبية أن تنفطت انفلاتا تهويما بهما متعاليا ضاربا عرض الجدار كل المشدات المحسوبة فى مكانية الوجود وزمانيته المت موضعة كبعد أساسى ولواء للحقيقة . ولم يكن هذا التعشيق المتصاى للمطلق الا اجالا غيبيا مخدرا للعمية واللاوجود وكانت النتيجة وقوع (ريلكه) و (رامبو) وطائفة الرومانسيين الجدد ذوى الرمزية الخيالية فى شرك الانخراط بعيدا عن الحياة فجاء تجديدهم اهمالا وجوديا لا يغتفر وزحافا اثيريا جذابا ولولا أن تكون شاعرية (رامبو) فى هذا المجال بهذا الشكل . لكان جديرا بنا أن نقول ان ذلك كله هبة صوفية واحتلام غيبوى لا يجد الاحترام الكافى فى ذهن الانسان المأزوم ولكن العذر انه كان شاعرا والشاعر مرادف وصنو للجمال !

والتيار الذى يعنى بالتمرد على الاحاسيس وتنشيط الرؤى
بتفجير كل أوقاد الواقعية والحياة جاء بعد تقديس العقل واعلائه
فى المرحلة الأولى ثم انزاله تحت ضربات الاحاسيس والمشاعر
والالتماس المباشر مع المجهول واللامحدود فى المرحلة الثانية وكان
وعلى طريق آخر تيارا يؤنق ارتباطاته ويحكمها بالوجود والرئى
والمحسوس والمدرک كنوافذ ووجوه للعالم القائم عالم الوجود وكان
أن ظهر أدب الحياة كأدب لم تعطه الرمزية والسوريالية والدادائية
كل المعنى وانها قد تغنيه فى غبار غايته القصوى لمعانقة الحياة
وعلى اعتبار انها الشيء الوحيد الذى لا بد منه والذى على صعيده
تسمى كل الحقائق وتنشر وتذاع . وعبر هذا التيار تعرض صتيق
الاطلاقية الى تصديق حاد ومواتر لاينى يعمل بدون كلال لاحلال
نسبية تشد الحقائق الى (الظرف) و (الموقف) و (الفترة) على
اعتبار ان ذلك يسهل للانسان امره ويجعل من الفكر والحقيقة
مطواعا بيده دون أن يظل هو كعمر نسبى منته وتحت سيطرة
وجبروت اطلاقية قائده ان الحقائق هى التى تحقق أرباح الانسان
فى مسرح الطبيعة ولا يعنى هذا رصدا براجماتيا بل انه وفى
مرحلته أمر ضرورى جدا من أجل تسخير واذلال كل الأتكار
والعطاءات الذهنية بنسبية مقرونة بخير الانسان لصالحه فى انشاء
غد قريب أفضل .

وخلال كل هذه المدركات كان لابد من تشخيص الشيء
الجوهري الذى يحمل فى حناياه الجواب الحدى الفاصل بين كل
الفلسفات والأفكار المنظومة باقرار تام للوجود وهذا الشيء يتمثل
بوضع اليد على محرك الوجود وقبطانه (الانسان) كذات وكجموعة
بشرية .

ومنذ القدم والعلاقة بين الذات والمجتمع تتخذ اشكالا وأطوارا
متباينة وفى حملة تعرض الذات الى سعيير الهجمات (الهيكلية)

ظهرت وجهات نظر متعددة تعلن اعتبار الذات هى البدء فى الوجود وعليها ولها تتوضح وتحقق كل الحقائق والاستكشافات والنتائج . ومن كيركجارد ومارتن هيدجر ومارسل والذات تدعم وجودها نفسيا فى صراع حاد ومزير مستعينة بكل ما يعين لدعاة أحقيتها من مصطلحات ودين وتشكك والحاد بغية تخليصها من العبودية المستدبة عبودية المجتمع والكل . وكان أن ظهر الأدب الوجودى مبلورا الذات بصورة جديدة ناظرا للمقاييس والمثل والمفاهيم نظرة أخرى على ضوئها تتبدل كل القيم والأفكار وإذا بكل (مقدس) و (لايطال) ينتقل الى مرحلة جديدة من الفحص والاختبار وإثبات أو نفي المشروعية وهذا الأمر بقدر ما خلق فوضى قيمية ضاربة أطنابها كذلك ولد انتفاضات أدبية مهمة نمت معها التساؤلات الفلسفية باطراد عجيب ما الانسان ؟ ما المصير ؟ لم الموت ؟ ولم الحياة إذن ؟ وكثير ليس الا غيضا من فيض من أسئلة عديدة تطوح بالذهن الإنسانى فى مجالات شاسعة ويعيدة الغور من الفكر والبحث والتقيب النظرى عن المذهبية والجهود .

ونظرات بسيطة فى العلم الانطولوجى نلمح التاكيد الكلى للذات جاء كرد فعل حاسم لذويان الفرد فى خضم النظم السياسية والاقتصادية السريعة التبدل والسريعة العطب والانتقال . ويقدر ما ضاع الانسان تحت ظلال الفكر المطلق والعمدى جاءت تحديات جديدة ثاقبة ارتأت الابتداء منذ الجوهر والأس فترأت فى الانسان نقطة البدء فى الحكاية الوجودية وكذا نقطة الانتهاء وعلى هذا الأساس لابد من تفسير جديد للعلم والعالم والأدب والحقائق .

وعندما يريد الأدب الوجودى الولوج فى موضوعاته الصعبة يبرز بوضوح التضاد بشكل سافر بين الانسان (والذات - من الداخل) وبين كل ما هو خارج الذات فيجد الانسان أولا نفسه مقنونا بالرغم منه فى جوف كون هائل ، القيم وموضوعة دون أن

يتدممها هو بل جاءته كصاق لأسلافه كانت حاجة وأصبحت عليه ذات سيادة وهذا هو الوسط الوحيد الذى يترعرع فى أرجائه قلق حاد عنيف يعرض الذهن لارتجاجات ، القلق مجرد تقدم وارتداد أو مجرد ارهاصات نفسية تصلح أن تكون أوليات عصابية قد تبدد الطاقات العقلية فى شيزوفرينيا هادمة للشخصية والارادة أو فى نورستانيا نكده . كلا فهنا يكون القلق بشائر لارتعاشات دافعة خلاقة فى احضانها تتواد علامات واشارات لشيء جديد وهذا القلق يعطى لخلايا المخ خاصية جديدة ناقدة من طريقها يأخذ الجسد الحياتى موضوعية جديدة مستقلة .. وكذلك يعطى للحواس تفتحاً جديداً تتغير خطوط تمارسه ونقاط انفتاحه مع العالم . الأدب الوجودى عامة هنا يبرز هذه الحقيقة الجوهرية حقيقة النزاع بين الانسان والمجموع الخارجى وقد يظهر هذا النزاع تساؤليا أو تعارضاً عادياً أو عداء وتبرها وسخطاً أو تمرداً كاسحاً أو بالقاء أسئلة تحمل فى طياتها جواباً ذا محتوى فلسفى ودون جواب .. وهنا يؤكد الانسان أمراً لا بد من تأكيده ألا وهو أنه حيوان ذكى ولو أنه خاضع لكل كائن لا إنسانى الى نفس القوى والمصير وهنا أيضاً يظهر التمرد بشكل مكشوف مؤكداً أن فى الانسان ، فضا لأشياء تقاتل الحرية باستمرار وما يقضح أكثر أن هذا التمرد فى الأدب الوجودى قد جاء أروع صورة توهجا ذاتيا خاطفا يهوى كنجم مذهب الى قعر الفقدان اللامتناهى وتتعين تيم الأدب الوجودى عند سارتر بشكل مثير ومحرك عندما يحد من ليرالية التمرد باعطاء أدبه عنواناً حياً وذلك باقراره التام بالالتزام فجاء أدبه أدب التزام وأدب موقف وهذا ما أعاد لسارتر اشراقاته السابقة التى كادت أن تقضى عليها المعطيات غير الموفقة والمأخوذة بتأثير الفشل وانعدام الثقة . أن سارتر وكامو عملاقا الوجودية قد ابتدءا بنفس البداية وأن اتخذ الاسلوب عند كليهما شكلاً مميزاً ووصلا الى فترة أخرى جديدة هى فترة (الحمى الذاتية) التى أجمت الفكر بأساليب اللاإيمان والبحث

اللامجدى وعبية الحياة ولامعتوليتها ووقف كامو وقطع سارتر الشوط فقدم بذا تربة فريدة مذهشة هي تجربة الانسان الذى لم توقفه تفاهة المصير عن اعطاء معنى لانسانيته وتم هذا ضمن تسخير دائب نشط واع لكل المدارك والحواس وملكة التفكير وان لم يستطع تبديل شئ ما فعذره انه لم يقصر ولم يستسلم .

ان سارتر عندما كان يقول : (الانسان عاصفة ميته) او (الحياة خلو من المعنى) او (العالم نشويش معنى) انها بذلك أخضع فكره لاستلاب لثيم حذر منه في الفترة التي أعقبت تلك المرحلة . لقد صرخت به جذوره وارتفعت عنده هلعية البرجوازية الصغيرة مظلت تجار بين الخور والاعتداد بالارادة اللابالية . وهذا الموت والمعم عند سارتر تحول الى تجربة فريدة بعد تعديل التجربة من خلال العمل والالتصاق الامين بالحياة وحيويتها وعضويتها .

ان بعض الأخطاء التجريبية عند بعض المفكرين تتضخم بشكل فظيع في غضون الانطوائية التي تلفهم وتعزلهم وجها لوجه أمام سوء الوضع الوجودى وهذه الأخطاء لن ولا تحل الا بتحريكها مع تيار الجماعة الذى يعطى المعنى للذى لا معنى له وببديل المعايير التى تقيم الأعمال .

ان (روكانتان) عندما يعلن — ليس الغثيان داخل اننى الشخص الذى داخل (الغثيان) انها يعلن بذلك الصيحة الاولى التى أضفت على الادب الوجودى ملامحه الخاصة البارزة . وكامو نفسه تكاد لا تخرج أجواء أشخاص قصصه ورواياته عن هذا المنطق الوجودى منطلق انفرادية الانسان المبهمة واستعراض لا جدوائية جهوده على الأبد التاريخى . ان الشئ الوحيد الذى يميز كامو ويخلق بينه وبين سارتر جدارا فكريا فاصلا هو ان كامو لم يلتزم بالالتزام

دون أن ينكره . بل انه يجعل من الأديب متنقلا حول الموضوعات
ملتزما تارة ومبتعدا تارة أخرى لعله فى ذلك يستطيع تعديل وجهات
نظره على تفاوت الزمن والمسافة ، لهذا فان العبثية فى تقديره قد
استطاعت أن تحكم بكل بساطة الجهود والقدرات والقابليات
وعمليات القلب والتغيير ، انها لن تصل الى شىء ولن تبدل أى
شىء . ان الأدب الوجودى أدب تحليلى يغسر قوته قابلية الانسان
كحيوان ذكى يفكر باقتناع نفسه على الأقل مصورا فى اضاء النسبة
على الحقائق وأطعمته معطيات (فرويد) و (يونج) و (أدلر)
عن العقل الباطن واللاوعى واللاشعور فجاء متكلما متسائلا بائسا
متشائما متفائلا معلولا متمردا تسكره حمرة الأمل والخصوبة والرواء
والشعاع ويخمده سوء المصير والعنف وقتل العذاب انه أدب
ذكى ولكنه لم يعط حوايا مسقولا لعالم تحكمه اللامعقولة ان الانسان
فى مسيرته يبحث عن اجابة صادقة مهما تكلفه من التضحية
بحيويات وأمجاد وهذه الاجابة الصادقة لن تأتى الا بتخطى مشكلة
العذاب الاجتماعى أولا والعذاب المصيرى ثانيا واستطاع سارتر
أن يتخطى الشق الأول بمزاوجته وجوديته مع دايكتيكية علمية
تاريخية تكاد تأخذ شكلا دوجماطيقيا يستحوذ على نمط تفكيره ووجيه
وأبداعه ونتاجه اما الشق الثانى فيبدو أنه قد غلب كامو وهدم
ايجابيته بسرعة خاطفة . اما عند سارتر فالذى ننتظره ان المعركة
ستأخذ شأنا مروعاً .

ان الأدب الوجودى فى أوروبا عندما جاء كرد فعل وكتحديد
للتجمعات والتنظيمات التى كونتها الرأسمالية مذبذبة للوجود الفردى
الحر . انما جاء فى محله وكخطوة ضرورية ليسأل الانسان فيها
نفسه : من انا ؟ والى أين أسير ؟ .. وفى العالم العربى برز الأدب
الوجودى والتقسيمات والمظالم ان (الحى اللاتينى) لسهيل أدريس
واقاصيص — الصمت والمطر — لحليم بركات و — المهزومون —

لهانى الراهب و — جيل القدر — و — ثائر محترف — ونتاج آخر
لمطاع صفدى اضافة لعدد من القصص والانتاج الوجودى كل ذلك
ليس الا بلورة للفردية والهوس والتحلل والاذابة اضافة لما يقابلها
من ارادة وتمرد وتوثب وشجاعة دون ان يشد اجزاء ذلك النتاج
وعى اصيل مدرك لشروط التاريخ وصيرورة التاريخ الاثياء
وكينونتها وحياتها انها تفزات مبدعة لكنها مع ذلك ذات أهمية ملغاة
لأنها لم تصدر عن بصيرة ثابتة متطلعة مستطلعة كاشفة تعتمد فى
منحها وعطائها على نزوج فكرى مخصب تنشطه التجربة والعمل .
ومع ذلك فقد تصلح ان تكون نقطة البدء وكأوليات لانتاج جذير
بالانسان لالتحامه معه بحثا عن الغد حيث لا جوع ولا أسى ولا
مذاب .

ان الادب الوجودى يستطيع ان ينتقل الى مكانة أروع وأجدر
بطريق واحد هو طريق التثبيث بحرية الانسان بنبذ تام لكل سلبية
وانتظار ولا مبالاة فى ميدان الفكر والعمل ان (الحرية)
و (المسؤولية) شيان متلازمان يقرران الوجود الانسانى باكمل
أبعاده وعطاياه وعليهما وبهما فقط يستطيع الادب الوجودى نفى
كل مظاهر التمزق والضياع والهوس والتناثر .

هل أن التوزع أمر طبيعي ؟

بحكم كون الانسان مخلوقا يفهم جيدا ان له غدا لابد من التخطيط له والعمل على استيفاء شروط نشوئه لا بعفوية غير ملزمة وانما بتدبير واسهام يجب التأكيد على شئء جوهري جدا يكون الفارق بين كون الانسان مغامرا طائشا أو كونه مغامرا واعيا ، وهذا الشئء قد نصلح له اسم (الوجدان الواثق) وهذه الثقة كمنهوم مؤنسن ضمن نظامية واصلية أخلاقية ، تتعدى كل ذلك لتعطى من الانسان صورة صادقة غير ملوثة وليس فيها وخط تشويه او تحريف .

وهذه الثقة تتمثل فى تماسك وتكاتف واتحاد تضامنى متين بين العقل والعاطفة والحسد تتمثل بشكل صارم لا لبس فيه عند المقاتل الفدائى وعند الصوفيين الكبار وعند المشيع بضرورة الانتحار العاجل ، اذا اردنا تمثيل الثقة بشكل هرمى فقمته ما ذكرناه ولكن قاعدته ودرجات تسلسله من القمة الى القاعدة تفسح المجال لاطهار نوعيات متباينة من مقدار التلاحم والتماسك الداخلى .

ومن الممكن القول : ان نجاح الانسان — المفكر والاديب — يتمثل أساسا بمقدار اصراره على تحويل ذاته من مجموعة

وحدات الى توحد واحدى متماسك . وهنا تبلور الشخصية نفسها بجلاء ، ولكن والسؤال عن أكبر خطر سرطاني يدمر الشخصية والكيونة والمشروع التاريخي للانسان — فـى أن يؤرخ عظمته — يدعونا للإجابة بدون تسويف حتى نضع أيدينا على هذا الخطر المرعب الذى يهدد كل المقاييس الاخلاقية والجمالية للانسان ، أن هذا الخطر هو (التوزع) .

فما هو المقصود بالتوزع يا ترى ؟ التوزع فـى الواقع هو فقدان الجوهر ، والجوهر هو معنى الانسان ، فكما أن العناصر فـى الطبيعة تشير اليها برموز كيميائية للتدليل عليها كذلك لا يمكن فهم الانسان الا بنجوهه غير الغشاش ، وهنا يكون الجوهر رمزا فعليا صائبا يعنون الانسان ، وبذا فالتوزع هو فقدان الانسان لهويته علما بأن أولئك الذين يحملون عدة هويات يقدمون أسلوبا دينيا متهاقنا بواسطته يرومون سلب الانسان أنهن شىء يقوم انسانيته وهو الحقيقة . أن المقنع يحمل هويتين أو أكثر أما الذى يقدم هويته بصراحة معلنا فيها ما له وما عليه فهذا قد نجح الى حد ما فـى استئصال التوزع من نفسيته وفكره .

أن عدم التطابق بين القول والفعل هو مظهر توزعى واضح ، وكذلك الانشراح فـى متاهات منطقية وفكرية متعارضة هو مظهر آخر خطير من مظاهر التوزع . ومن أجل أن نتوصل الى بعض المدلالات المهمة لابد أن نبتدىء منذ النقطة الأس . المهم وقبل كل شىء أن يفهم المفكر والأديب ويعى وجوده الأرضى كأنسان لم يكن له الخيار أبدا فـى حضوره الأول ، وبعد ذلك يدرك أن هذا الوجود قدر لابد أن يعيشه بكل طاقته ، وهنا يتحول الانسان الى مرحلة جديدة يجعل فيها لنفسه لهوا جديدا ، أن يجرب ويتهرن ويكتشف ويحول من أجل الا ببقى وجوده مبددا بتلقائية نائمة باردة والتجارب طبعاً لن تكون فـى عالم لا وجود له انها تكون فـى عالم الأرض ومجالها

ولكنها وبحكم التجدد وتوسع المدركات والاكتشافات تنتقل الى عوالم أخرى أوسع . وضمن كل ذلك لابد أن يكون الانسان مدركا تماما لطبيعة النظام والمرحلة التي يحياها ، وهذا الادراك ضرورى جدا حتى لا يبقى ذلك الانسان وسيلة عاطلة ، ان الانسان بقدر ما يواجه الأسئلة يكون هو الجواب فهو الاول والاخير ، ولذا ليس مشرفا أبدا للمرء أن يقول بأنه لا بدري شيئا ولا بريد أن يدري ، وتلك الجهالة العمياء هى نفسها قد تكون ستارا لخبث ما يجرى وراء تلك الأقوال .

اذن لابد وبحكم المواجهة الفعلية بين الانسان والكون من أن يتخذ الانسان موقفا ، وهذا الموقف ليس شيئا ايدلوجيا أبدا كما وأنه ليس من قبيل الانخازات التى يحق للانسان الأخذ بها أو تركها ، ان لموقفه هنا رد فعل تجاذبى لا معدى منه ، فالانسان يفهم أولا لأن ملكة الفهم هى التى تبلور نفسها ، ومن ثم يتخذ موقفا لأن ذلك ليس قرارا وإنما صفة بيولوجية أكيدة . وعلى اعتبار ان معنى الانسان هو أن تكون الأشياء واضحة غير مهزوزة ، اذن كان على الانسان — المفكر والأديب — أن يقدم الأشياء تلك بصدق لا رياء فيه هذا دون أن ننسى دور التجربة ، فقد تكون التجارب معدلة للمواقف فلا يدخل فى البال ان ذلك بشكل تناقضا أو توزعا فالواضح ان اتخاذ الانسان موقفا ما لبس بدعة أو امتيازا انها هو ضرورة فعلية ناجزة وحتمية تتقرر شأنها فى ذلك شمسان التحركات والروابط والعلاقات التى تحكم القوانين الفيزيائية والسوسولوجية .

ومن أجل أن نوضح لأنفسنا مفهوم التوزع كتشتت داخلى ولا بقينية وترددية باهظة وثقيلة الوطأة لابد أن نقول ذلك لبس ملزما بهراحل زمنية ، انها ييدر كله فى انعكاساته الواضحة فى كل التصرفات فى الحين الواحد أو من حين لحين . واذا كان ثمة تناقض فى الفكر أو فى الموقف عند مفكر أو أديب تجاه قضية معينة

جانبها برأيين متضادين تتصل بينهما فترة زمنية ، فعلينا ألا نكون مغالبن ونتعجل اتهام ذلك المفكر بالتورع . لقد كان في (كامو) شيء ما يجتاح نفسه وظهر هذا الاجتياح في الفترة الأولى من عمره الفكري متعانقا مع الآخرين فتبنى (كامو) القضايا العامة — قضايا الحرية والكفاح — بايمان وايجابية عالية ، ولكنه في الفترة الثانية والأخيرة امتدت ظلال المعوانية كئيبة كادت أن تودى بنشاطه الإيجابي الهادف لشأو بعيد ، أنه اتخذ موقفين ازاء الانسان ، موقف الإصرار والثقة والاعتناع بضرورة الخلاص والتحرر ، وموقف الانكسار حيث (الموت بفرض ظله على الأشياء) أن ذلك لم يكن توزعا ، انه تعديل فكري اختارته نفسية كامو وحالته هو ، ومن حقه ان يعدل تجربته وله أن هذا التعديل بخضع في قاموس الفكر الفلسفي الى تسوية النقد ونجرحه اقد كان (بطرس) راسا شريفا يتعقب (المسيح) وقوة اضطهادية ، ولكن بتسمر عيسى على الصليب أصبح (بطرس) صاحب الاعلان بوساطة المسيح كمنقذ ومخلص للانسان من عقاب الله . وهكذا فاشستيون ينقلبون الى دعاة سلم ، وعنصريون يتحولون الى انسانيين ، ومسالون يتحولون الى طفاة اعتدائيين ، كل ذلك يكون مبررا فيما اذا كانت التجربة الذاتية معدلة على أساس الاختيار والقرار الفردي ، وهذا لا يمكن أبدا اعتباره مظهرا توزعيا ، لاسيما وأن مثل هذه الحالات في تعديل الفكر والتصرف تكثر في المجتمعات التي تمثل الانتاج الآسبوي والمجتمعات شبه القطاعية والمجتمعات التي دخلت الصناعة في مدنها الكبرى وبقي الريف بإدارة القطاع والمدن بإدارة أصحاب الرساميل الجدد . في هذه المجتمعات يجب أن يكون الناقد حذرا

فى تفسيره وتشخيصه للسلوك والاجراء الفردى ، فبين ان يكون ذلك السلوك تعبيراً عن توزع او يكون قرارا داخليا نتيجة احساس بالخطأ وضرورة التعديل يجب على الناقد ان يمتلك الفطنة والثانى ليقول كلمته دون اجحاف ، والناقد سلطة عليا فاما ان يكون قاضى حق او يكون سفاحا جديدا .

ان اقل الفاس وقوعا فى مأزق التوزع هم أولئك الذين تشبعوا تماما بحقيقتهم (بجذورهم الاجتماعية وايدلوجية طبقتهم) واكثر الناس وقوعا فى التوزع هم الذين يجدون فى أجوائهم الداخلية شينين ، (الجذور والتمرد على الجذور) ولكن هل معنى ذلك اننا ننكر الصراحة والصلابة الفكرية والموقفية على بعض المتمردين على اساسهم الطبقي ؟ او هل اننا ننكر حقيقة كون بعض المنسجمين (طبقياً وفكرياً) واقعين فى توزع واضح ؟ طبعا لا ، والا لكانا فى ذلك قد ساهمنا فى تجميد الفكر بشكل دوجماطيقى سادى يستهدف امانة الحقائق باسم التشديد على الحقائق .

ان المثقفين من البراجوازية الصغيرة يعيشون امتحانا عسيرا فهناك امامهم اعداء كتبرزن الجذور الطبقيّة والعادة والتقليد واللاشعور الجمعى الموروث وعدم التكافؤ مع التجربة احيانا وهم لا يملكون الا السلاّح الايدلوجى والاعتداد الذاتى ، وفى غمرة الصراع بين الاعداء والسلاح تكون المعركة خطيرة جدا فالذى يقتحم المعوقات يعالج نفسه بثقة ، اما الذى يدفعه فكره ولكن تخذله نفسه فهذا هو الذى يقع ضحية للتوزع والقلق والفوضى الفكرية . ان الانتكاسات احيانا تخلق توزعا خطيرا مدبرا بحيث يبدو الانسان

صريعا لا يستطيع ان يكون متاكدا من نفسه ، فيقف عاثرا جائرا لا يقوى على اعلان وجهة نظره ، ان هذا الانشطار بين الفكر والقدرة على خوض التجربة يدل دلالة اكيدة على ان الفكر لم يتغلغل بصدق فى أعماق الفكر ، ان المقولة السارترية (الأشعة تسقط على المعنى) قد نعطينا بعض النفع ، الوعى هو المعنى الذى يعنون ويسمى الاشياء ، والواعى لابد ان يلتحم مع فكره ووعيه، وضمن هذه المسألة يتلاشى التوزع لان الانسان يكون (وعبه) ويكون (كلمته) لا غير ، لذا مالتوزع هو فصام خطير وتجربة هشة رخيصة ، وعموما ليس التوزع امرا طبيعيا ، انه شذوذ وآفة يجب ان يتجنبها المفكرون والكتاب حتى لا يقعوا اسرى فى يد الشيطان ولا يقولون (نعم) و (لا) فى وقت واحد .

القسم الثالث

البطل فى روافة « الشك »

الحقائق تتبرعم على متن الكلمات وبدون الحوار يظل الانسان ظلا بلعق نفسه ، فى المنطق مثلا تنشط كل قوى الذهن وتدخل الاحاسيس اخصابا ملتها فيتسبب الادراك فى مجالات ومناح متعددة ولكونها لا نريد ان نكون انصاف آلهة فاننا لا نجد لذة فى التفاهم على طريقة (بلوتارك) حيث يتبلور الصمت كلفة وحيدة بين الآلهة وبنفس الدرجة لا نرغب ان نحول الى ثرارين حمقى .

وبين ان يخاطب الانسان زميلا له ، او يكلم اشياءه او يحاور ذاته لابد ان يقرر شيئا موجبا يستقطب كل عمليات الوعى العاملة ، وهذا الشيء هو (المواجهة العنيدة) ، فمن اجل ان تكتمل مساحة الذات ضمن حدودها المعقولة لابد من الفوص ، وهذا الفوص ليس انفقادا وتلاشبا بقدر ما هو عناق مع جذور الاشياء .

المفكر دوما يحن لجذور الاشياء ، دون ان يحول نفسه الى صنم نرائى او مومياء نعشق امسها ، بل سعبا من اجل امتلاك الاشياء امتلاكا نادرا ، ان الفهم الحقيقى للاشياء يكسب المتفهم سلطة علما ، واخطر مرحلة فى تاريخ الفكر ، والى تمثل الانزلاقة الاخذة هى عندما يحتدم الحوار الداخلى . فيقذف نفسه بسرعة موزعا فى افكار ضخمة غريبة متناقضة ، واذا بكل ما يقدمه الكاتب

أو الروائي من حشد من المعلومات والامكار الكبيرة ليس الا شيئا
رخوا وبذا يتحول الجبروت الى هزيمة .

لذا كانت وستظل نقطة (الثثة) هي النقطة الوحيدة التي
تتسمى عندها الفلسفات ، وسواء أكان النتاج صلبا أو مهزوزا
نجد ان المعيار الناجح الذى يقدم لنا هوية المنتج ، قد أصبح
بأيدينا .

معد (كولن ولسون) انفتحت كل الانابيب ، والشهية بدت
نهمة تلتهم كل الفطائر ، لكن فطيرة (ولسون) الاثيرة لم تختف عن
بصيرتنا ، وفى منزلقه ظهرت الهشاشة جلية واضحة ، والصلادة
التي يحتاجها المؤمن بالانسان تسربت موعودة فى (مكنت ريلكه)
المذمورة وراء اتجاه مبهم لا مجد .

فى (الشك) ، وجدت نفسا روائيا مسلما ، لكن ولسون
لم يقتصر فى روايته تلك على التأكيد على (الاثارة) والا — فيما
اذا اعتقدنا ذلك — كنا أغبياء تماما لقد شاء أن يشحن روايته
بتوترات فكرية . كثيرا ما حاول أن يعالجها متدرجا فى ذلك عبر
معالجات متباينة ، ترى هل نجح فى ذلك ؟ وهل قدم لنا شيئا
سحريا مذهشا ؟ اظنه قدم لنا بعضا من ذلك لكن الذى لا يمكن أن
يبقى مستورا هو ان معطيات ولسون قد ألقت — وبشكل لا لبس
فيه — نفسها فى أحضان عدمية من نوع أكثر غرابة .

ولا مانع ان تظهر العدمية فى (البراعم التى لا جدوى لها)
أو (اللهب الذى لا يحرق) أو (المجهول الذى يؤكد صحة لا)
كما يفرقع ذلك أحشاء (جوتفرد بن) أو فى احتوائية (اللامسى)
لكل شخصيات وايضاحات ولسون لقد تكلم (كافكا) و (كامو)
و (ولسون) عن حياة يزدردها العقم ، ولكن كافكا كان أكثر توفيقا

عندما اختار العالم وأراد تصوير التفاهة التى يكبل الانسان بها نفسه . عنده لم تكن التفاهة قدرا ، بل شيئا سيئا ، ترى اليس بمقدورنا ان نجرى التجارب فى محيطنا من أجل اجتثاث جذور الشيء السيئ الذى يأكلنا ؟ انها تجربة بولوجية تماما ولو ان هذه البولوجية تكتسب طابعاً سيكولوجياً ينقلها الى تأملات وبحث وتحصيلات أكثر تعقيداً ، وان (مندل) و (بابلوف) وأضرابهما ليسوا الا مختبراً للوعى الانسانى الذى لا بصمت ، ان الحقيقة تصرخ من وراء آلاف السنائر المسدلة : (هذه أنا) ، ولكن الطريق الذى يفتح الباب هو وحده الذى بنشده الوعى . ان الانسان ليس (امكانية) محسب بل هو وبإيجاز (يمكن) ، لكن هذا التمكن يظل مربوطاً طبعاً بطلقات الوعى وأعمارها واستداراتها ، والوعى الانسانى (الكهل) هو فى دور (الطفولة) بطريقة التقسيم اليونانى لمراحل عمر الانسان .

عند (ولسون) الامكانية نفسها أصبحت رضا ! ولابد ان نكون دقيقين جداً حين نقول ذلك ، لان ولسون فى معطياته أكد كل الاشياء ونقض أغلب ما أكده ، لذا فمشكلة انتمائته (سلباً أو ايجاباً) ووقوفه فى معسكر فكرى ما هى مشكلة يحتاج تعيينها بوضوح الى سمعية نوعاً ما ، لقد حول جميع الحقائق والمعلومات والمدرجات الاستمولوجية والتراث الفكرى البشرى الى رموز وأحلام ودورات غامضة ، وكان نجاحه هو انه قدفنا فى فلك مسعور فقرأنا بتلذذ عن (لورنس) و (نجنسكى) و (كيركجارد) و (باسكال) و (اندريائيف) وكثير من الاعلام ، لكن الشيء الحقيقى الصلب والوحيد الذى كان الشاهد الاول والأخير على كل اولئك ، والذى كان صاحب الأرض والدار بقى مجهولاً من هذا ؟ انه وكما هو مدرك (المجتمع) ، لقد كان المجتمع ودرجة نموه ، وتفاعله ، واحتداه ، وقواه الفعلية ، وقوانينه الخاصة (كشيء حيوى) مختبئاً فى أغلب الأوقات عن بصيرة (ولسون) اللاتقة ،

ولا شك أن هذا يكلف الكثير فالبناء يظل بلا صرح ولا تصمد المقومات أمام صوت الجيل الانسانى .

فى رواية (الشك) ظهر (جوستاف نيومن) البطل الرئيسى للرواية والمحور الذى تدور حوله وما (تسفابيج) الا (عريف الحفل) ، ولقد شاء ولسون أن يمزج شيئين باقتدار جيد ، بين (البوليسبة) التى ننتشر فى كل أجزاء الرواية ، وبين (الفلسفة) لكن أغلب القراء يرون تماما أن عنصر البوليسية فيها كان أكثر من عنصر الفلسفة ، وهذا ما جعلها مدهشة أخاذة .

ما هى الأفكار التى عصفت بنيومن بشكل خارق وماجن ؟! انها تلخص فى موضوعات (الإرادة) و (التنويم المغناطيسى) و (حبوب الحقيقة) الشئ الذى أراد له ولسون أن يكون الضجة !

كان (جوستاف نيومن) يهوديا أحس باضطهاد النازيين لليهود ، وقتلوا صديقه (جورجى) ، أحس بعدها بميل للانتحار ، ثم للجريمة ، وتمنى أن يمثل دور (سبد الجريمة) وبعد ذلك تخلى عن هذه الفكرة ، ولكن الملابس التى صورته قاتلا أنه كان يعمل سكرتيرا عند شخب مسمن مريض ينتحر هذا الشيخ بعد ذلك بفترة وجيزة مخلفا أموالا لنيومن ، ويتكرر ذلك الموضع ويزداد عدد الضحايا ، و (تسفابيج) البروفسور وأستاذ (نيومن) القديم يتتبع كل ذلك ليرى : هل أن نيومن الوديع والبالغ الذكاء يرتضى أن يكون مجرما عاديا ؟

لعل من التجنى أن نقول بأن (نيومن) هو الوجه المثالى الذى اختاره أو يفكر باختياره (ولسون) ولكن هذا لا يمنعنا من القول أن (نيومن) لم يكن الا بعضا من (ولسون) أن ولسون أعطى من دم أنكاره الى (جوستاف) و (تسفابيج) عسى أن يجد بعض الهدوء والرضا ليتكلم عن الشئ الخطير الذى سفل فيه بمرارة

(التناقض الهائل) ان ولسون امتداد للروحيين والمثاليين ، فى الوقت الذى يتغذى فيه باسـتـهـرار من افكار المادبيين ، وهذه الميتافيزيقية الغنية ليست الا صوغـة لم يتح لها طرازها القديم فنزيت بردائها الجديد .

لقد تكلم ولسون عن الاسوياء الذين يفكرون بنظام منضبط وبقوة عجيبة دون ان يقف هناك فى افق الماضى القديم شبح عقدة أو نقض أو خلل ومع هذا جاء ما ذكره قليلا بالقياس الى ما كتبه عن اولئك الذين كانت حياتهم تصرخ باللوث والعار والمرض والعقد ، وفعلا تكلم عن (شكسبير) و (دانتي) و (كيتس) بنسب ضئيلة محدودة ، فى الوقت الذى تهبأ فيه فى دماغه اعداد ضخـم لشخصية (نيومن) التى أخضعها حقلا لتجاربه ثم رمى بها الى الناس ليفولوا رأيهم عنها .

ان (نيومن) عاش على أرضية مائلة عندما كانت الأرض الالمانية أرضا مستوية تماما تمرح عليها الالمان ، اليهود كانوا آنذاك يرسمون طريقهم لأنفسهم تحت اجبار خارجى ، لقد كان الضغط العام ضدهم بهيجان لا تسوية معه، وهم لم يتصرفوا أبدا بالشكل الذى يفهمه الرجال ، بل تحولوا الى أقلية تجيد الاختباء والمكر ، وهذا الضعف الذى يكاد يتخذ طابعا أخلاقيا مميزا وعاما قد لا ينفى حقيقة وجود شجاعة فردية هنا أو هناك ولكن حتى هذه الشجاعة لا تظهر على طريقة (الجنتلمان) حسب المصطلح البرجوازى بل تظهر من حين لحين كانتفاض انتقامى بعيد عن طباع الشهامة .

ان (العقد) أو (المركبات) Complexes هى قوى حركية مستقلة ومؤثرة تخالف نـى اتجاهاتها أداة تقييم الواقع وتكيف السلوك للشخصية وتتكون من مجاميع متعددة تشمل نزعات محرمة لا تنسجم مع آداب المجتمع وتقاليده أو تضم ذكريات وخواطر مؤسومة بسـمات

انفعالية مؤلمة ، وبذلك تنطوى هذه العقد ضمن العوامل النفسية المباشرة للأجرام (أكرم نشأت إبراهيم - علم النفس الجنائي) .

اذن كانت (العقد) تتحكم فى قوى (نيومن) الذهنية والجسدية والجنسية بسبب من أن عينيه تفتحتا على المعاملة التى يقابل بها اليهود وقد كان بإمكانه وضمن اسقاط قاس لنفسه تحت وهج الشك والتجربة أن يفهم لماذا كان كل ذلك ؟ الاقلية تماما كالانسان الفرد ، فالانسان الذى يقاتل دوما بنبل ومن الأمام لا يفرى بأن يكون صيدا سهلا ، وحتما لا يقف وحده بل يدعمه الأصدقاء ، لكن الاقلية اليهودية كانت وكما هو جلى الآن قوقعا تتم فيه بسفر وخبث دورة قديمة لطقوس بالية ، وعندما وقعت الاقلية تلك فى المانيا ، كان ذلك استحقاقا ، وشيء آخر لابد أن يسأل (نيومن) به نفسه لماذا لم تتم تلك الاقلية لتأثر لنفسها ؟ هل أن غريزة حب النوع وبقائه وجدت طريقها لديهم فى الاستسلام والاستخذاء والوقوف فى الدهليز المظلم كدساس ابتز يخاف المواجهة ؟ الظاهر أن (نيومن) ظلت يهوديته تحكمه ولو بوضعية أخرى ، وعند الانطواء تتجمع كل الاشياء (الأعمال وردود الأفعال) (الشروط والانعكاسات) وبذلك قد يتحول القوقع الضعيف الى لغم أخرق .

من هنا كانت العقدة الأولى ، وحيث يبدو الفرد وكأنه خاضع لقوى لاشعورية غامضة تتحكم الى مدى بعيد فى تصرفاته ومجمل تسلكاته ، وهنا تتأكد حقيقة التحيز المسبق كأصرار لا يحد من الضرب على هدى معان مشوشة غامضة مكدسة فى الباطن ، وأن محاولة (الحياء) أو اتباع طريق (مثالى) لا علاقة له البتة بالماضى ليس الا خدعة ذليلة يراد بها نفى خضوع ذلك الشخص لعقدته المعروفة ، انه وبلاستعانة بكل مالدیه من قابليات طريق جديد بحيث لا يبالى أبدا ومواهب وقدرات يحاول أن يوغل بماضيه

وتأريخه (تاريخ عقده) ولكنه مهما بالغ فى ذلك يظل مشدودا الى لعنته !

وان اللعنة ليست كما يثبتها (بايرون) على نفسه وعلى كل من يتصل به ، وليست القدر الموهوم والجزاء الذى لا بد منه عند المتوحدين والمنعزلين والذين يمتصون ضوضاءهم الداخلية بصمت وكآبة ، ان اللعنة هى التاريخ الذى يؤرخ تسلط العقدة كقوة مبهمة عجيبة تحول الانسان ومثاليته وواقعيته — فى نفس الوقت — الى مأجور مسكين لا يميز بين الانتقام والخلق وبين الرعونة والتأمل .

نقطة الشذوذ الاولى فى (نيومن) انه لم يستطع ان بجابه نفسه بجدية وبسالة لقد كان عليه ان يرتد قليلا الى الوراء او الى الجوانب ، او على الاقل يتزحزح عن مكانه ليفهم مرة اخرى اين هو ؟ وهذا لا يكون الا بعد ان يواجه قومه اليهود بتاريخه أصيلة ، ان الانسان عندما يتحول الى مؤرخ غير مشكوك فيه يستطيع ان يملك خصائص نبوءة ، وان لم يكن بقادر على امتلاك ذلك فانه يقدر على الأقل ان يفهم تربته بأصبعه دون تفلسف (هيدجرى) . ان الذى يربد معرفة تاريخ قومه عليه ان يحافظ على مسافة تقف بينه وبينهم . ومنها يتمكن على الاقل ان ينظر بعينين ثلثمسان أبعاد الاشياء . وهذا ما فأت نيومن ، واذا بذكائه الذى اظهره (ولسون) فى مناسبة وغير مناسبة ، هو ذكاء تجرىدى مشدود الى ترميز معين ، الذكاء ومنذ البدء هو انتصاب بوجه الحقائق المتعارف عليها، هو فحص للكينونة وللمجتمع ومن ثم تكتمل مسيرة الذكاء ، اما ان يكون الذكاء مقصورا على مسألة التوازن الاجتماعى ومسائل الاضطهاد والتاريخ والطبائع السيكولوجية للأمم والجماعات ، فهذا ما بخلق الشك والتساؤل عن أية دوايح تكمن وراء كل ذلك .

لماذا كان اليهود نموذجاً للجماعة المثلة للغدر والجبن والوضاعة والنصب ؟ لماذا أرتضى اليهود وضعيتهم تلك وتقوتعوا عليها محولين حتى تصرفاتهم العادية الى قايوس دينى متزمت بغباء، هذا ما كان على (نيومن) ان يناقشه بثورية مطلعة لا تؤمن بالعجز والردة والاستخذاء والعصبية ، لانه بعد ذلك لا شك أنه سيفهم أن قومه لا يسناهلون كل تلك التضحية بالنفس السوية وكل ذلك الانخراط فى عالم الشذوذ والاحتياى وربما الجريمة ! ان الانسان لا يلتحق بقومه الا بالقدر الذى لا يجد فيه عبثا على ضميره والتأربخ حائل بالشواهد الكثيرة التى تبين أهمية المعتقد ، واذا بأولئك المؤمنين بأفكار كبيرة جديدة يتخلون عن قومهم الى حين مسى ، وان افتخار (المتنبى) الشاعر العربى الكبير لم يكن مستهجنا اذ قال : (لا بقوى شررت بل شرفوا بى وبنفسى غخرت لا بجودى)، ان هذا اللامتى العظيم كان أصيلا جدا لانه لم يضع نفسه تحت اقدام التقلبد والاستكانة والنعومة كان مقدسا قبل كل شىء وأفضل من كل روابطه الاجتماعية .

وحيث ان الرلة المظرى يؤدى الى زلات واخطاء ، فقد كان من المنتظر ان يتحول (نيومن) اليهودى الذى طوقته العقدة وأحكمت عليه شباكها الى شخص شاذ يمتلك غرابة مذهلة وسواء اكان (ولسون) يلمح لذلك عندما حاول ان يلقى ضوءا معنا على الحب المتبادل بينه وبين صديقه (جورجى) - الحب الجنسى - أو بعرضية مصادفة ، فالهم والمؤكد ان (نيومن) لابد وانه أراد ان بمضى نى طريق يحقق فيه عظيته الخاصة (انتقاما للاذلال والعسف الذى عاياه عو كائنسان) ، والشبهات نفسها تعقد من ذلك لان (نيومن) يتصرف ببهودية لثيمة حاقدة دون أن يبرهن على أنه انسانى حقا ، والا فمذا الذى لا يفهم اصرار (نيومن) على روحه وعقليته اليهودية عندما لا يلتفت الى (تسفايج) أستاذة البروفسور فى أول التقاء بينهما بعد ذلك الانقطاع الفاض والملىء بالالفاز ،

فى الوقت الذى يلتجئ فيه اليه عندما يقع ونحاصره الدروب
سادة نفسها بوجهه ، وهل ان الافكار ووجهات النظر المتفلسفة
تكفى لتبرر هذا التصرف اللا اخلاقى ؟!

يتكلم كولن ولسون وبلسان (نيون) عن الارادة ، وبالفعل
وبنظرة ظاهرية سطحية سريعة نستطيع ان نتصور ان ارادة
(نيون) كانت جيدة ، ولكن ذلك ليس موضوعنا ، فولسون يؤكد
على الارادة هنا وبشكل فلسفى يجد تطبيقاته على تصرفات نيون
التي كانت بريئة حسبها يعتقد بل ومخالفة للحقيقة ويتصورها
الآخرون وعلى رأسهم (تسفايج) استاذ وصديق والده والأسرة
اجرامية مهولة !

شئ بسيط يلوح لى انه ذو بال فى موضوعنا ذلك ! ان
المجنون يأتى بتصرفات وأقوال كبيرة ، وفى بعض الأحيان تدفع
ضمن أقواله حكمة ، وهذا ما أكد على موعظة (خذ الحكمة ولو من
فم مجنون) ، وبالنسبة للآخذين ، هذا شئ فى محله ، لان المشتري
يريد الشراء مهما كانت مهزة البائع وصفاته ، ولكن الذى أعطى ؟!
ما حقيقة ما أعطاه بالنسبة له هو ؟ طبعاً لم يقل المجنون الحكمة
لأنها حكمة بل أعطاه ضمن ترهاته وخزعبلاته وهذره الذى لا معنى
له ، انها تتحول بشككين ، الأول كما يفهمه السامع كمعنى حكى
ذى أهمية والثانى كما قاله المجنون وكحلقة فى سلسلة جنونية
مطبقة ، والنتيجة اننا لا نعددها حكمة ولو انها تخيل لنا كذلك (لأنها
تذكرنا بحكمة) ، والسبب لأنها مقطوعة تماماً عن ادراك قوة كبيرة
فعالة اسنعان بها الانسان لاثبات هويته ، ان وصف الانسان بأنه
ذو ارادة يعطيه امتيازاً خاصاً أمام الحيوان ، والارادة بحد ذاتها
هى حيوية ديناميكية هائلة بمقدورها ان تتحكم بمصائر الاشياء
والحبط الى حد ما لذا فالارادة هى اراحة فعلية لكل مالا يرتضيه

الانسان ، انها قرار ذاتى جرى غير ملزوم بمشيطات معينة ، انها تعنى الاقدام والمثابرة والمقاومة والمخاطرات ، ولأول مرة وباسم الارادة يتحول الانسان الى قوى لا محدودة وغير مقيدة لذا فليست الارادة هى مقولة من فم مريض ، أو من الاعيب معقدة ، ان ارادة المعقد هى الانعكاس الحاقد واللعين لوجه العقدة السبىء ، لقد تغنى (نيتشه) كثيرا بالارادة حتى اقترن اسمه بها ، سائرا فى ذلك على هدى (شوبنهاور) ولكن بشكل أكثر الحاحا واغناء لمفهوم الارادة ، لكن النقطة التى لم نلتفت اليها هى فى حقيقة الفكرة نفسها . هل ان الفكرة معزولة عن الدور العلى للانسان أم ان الاقتران والملازمة موجودة بينها ؟

ونيتشه لم تكل شنتاه المحبومتان عن النطق بالارادة ، لكنه لم يقدم عملا يتوازى مع عشقه للارادة ، من الجائز أن نقول انه فيلسوف بهتم بعالمه الواحد فقط ، عالم الافكار والتأملات والتصور لكن (أفلاطون) ومن قبله (سقراط) ألم يكونا فيلسوفين ؟ والذى قدماه هل كان مجرد محاورات وافكار ، اننا نعلم ارادتهما فى التجوال وفى بعض المعارك وفى تقبل الخطر ، وفى اجتراع كأس السم — ونعلم اليوم قوة ارادة (رسل) — فى اصرارهما النبيل على الدفاع عن الانسان والحياة والوقوف ضد الاضطهاد والبربرية ان الشئ الذى نستخلصه من ذلك هو ان ارادة الأشخاص الاسوياء هى ارادة واضحة فعالة بعكس ارادة المحكومين بعقدتهم حيث نجدهم مدفوعين بخاتم النقص بحيث يظل الواحد منهم منحرفا سائرا فى متاهات غريبة . ان الارادة عندما يتكلم عنها جوستاف نيومن لا تعنى شيئا وتبين بنا ألا نسمع عنها ، لانها أولا غير مرتبطة أساسا بالارادة الجماعية (ارادة الانسان فى الا بظل بل يتخطى) وثانيا لان هذه الارادة نفسها كانت تروم تحويل الانسان الى جزء خاضع للتجربة وكلمة اجلال حقيقى للانسان لم تصدر من

فم (نبومن) ، اذن ما فائدة الثثرة بمفاهيم ومصطلحات الارادة والوعى والصفاء وسواها مازالت غير مربوطة بواقع الجماعات الانسانية ؟ ان ارستقراطية الفكر تتجلى هنا وبالوجه الكريه من السفسطائية عندها برتشف المتحاورون البراندى أو الشـيرى ويناقشون كل القضايا فى مضاء عال دون ان تكون أرجل تلك الافكار على الأرض واذا بـ (نبومن) يؤكد على أبحاثه الخاصة المشوبة بالفهوض واللاجدوى فى الوقت الذى يتحدث فيه الجميع عن خطر النازية وويلاتها ومدى معاناة الجماهير منها . ان حبوب (النيوروسين) لا نستطيع ابدا اعادة الصفاء الى ذهن من يكتوى بنيران الحروب والمجاعات والاستغلال والتقتيل ، كما انها أعجز من أن تقضى على العادات . وهل أن العادات مجرد تصرفات واعتقادات عادية فردية بحيث يستطيع هذا النيوروسين انهاءها ؟ ان التقاليد والعادات لها جذورها وصفتها الاجتماعية وهى مرتبطة بالكيان المادى والاجتماعى للانسان بحيث تكتسب صفة اخلاقية حساسة ، ان القضاء عليها لا يكون الا بازالة شروط نشوتها ، وهذا لا يتم بحد ذاته ضمن بساطة يعتقد الساذج محسب !

والارادة نفسها ليست شئنا اذا لم تكن مدركة تماما للضرورة وقوانين التطور وحركة القوى الاجتماعية ، فالارادة تعجز عن تبديل نظام لم تحن بعد فترة انتهائه تأريخيا ، كما انها تعجز كل العجز عن ارغام التطور ودفعه للسير فى طريق آخر لا يتلاءم مع مقتضى الشروط الأساسية والكبائبة ، ان الارادة ليست زعيقا أو قوة شيطانية ولكنها وبحكم كون الانسان مخلوقا ينشئ الحقيقة قوة برومبثوسبة شعارها الا يكون الانسان محروما أو مشدودا الى عجلة الهمود والضعف واللامعرفة . قد بطلو للانسان ان يكسب مؤيدين كثيرين فيما اذا اطلب فى محاسن الارادة ودورها الروحى ، وحتما سيحس الشاب بحياة جديدة تحوله الى كائن شجاع مفتون

بـسـوـيـرـمـانـيـنـه ، و المـراـهـقـة الفـكـريـة تـغـلـف الـارـادـة بـعـبـارـات تـمـجـيـد لـاحـد لـها ، و لـكـن العـالـم لـم تـغـيـره أبـدا ارـادـات الطـيـيـبـيـن ، و انـتـقـاضـة نـيـزك أو كوكـب قـد تـحـدث التـبـاسـا جـديـدا أو شـفـيـا مـا لـكـنـها لا تـبـدـل نـظـام المـسـبـرة الكوكـبيـة !

ان الـارـادـة هـي اقـتـدار مـرهـون بالـوعـى و لـيـسـت مـن اعـماق المـردـة و هـي تـعـتـمـد عـلى التـركـيـز و الدقـة و نـظـام الجـهـاز العـصـبـي الحـسـاس ، و تـعـاـون القـوى العـقـليـة و الجـسـديـة بـتـضـامـن مـتـلاـحـم لا ثـفـرة فـيـه و هـي عـلى العـبـوم لا تـعـطـى الـانـسـان جـناـحـيـن لـكـنـها تـمـكـنـه مـن تـحـوـيـل الأـرـض القـفـراء الـى أـرـض مـعـشـوشـبـة خـضـراء ، ان عـزل الـارـادـة عـن الـوعـى — و طـبـعا الـوعـى مـرتـبـط بالأشـيـاء و انـعـكـاسـاتـها — هـو مـحـاولـة فـاشـلـة لـتـحـوـيـل الـارـادـة الـى عـمـل سـحـرى لا يـجـيـده الا الشـيـاطـيـن ، و مـازـال التـعـاقـد بـيـن (فـاوسـت) و (مـفـيسـتـو) غـيـر مـوجـود أصـلا فـالـانـسـان يـظـل فـى مـمـلـكـتـه مـتـكـلـما بـلـغـة الـانـسـان لا بـمـصـطـلـحـات الشـيـاطـيـن !

ان السـفـاكـيـن القـتـلـة و عـتـاة المـجـرمـيـن هـم ذـوـو ارـادـة حـتـما و كـذا الثـوار ، لـكـنـنا نـكـون خـاسـئـيـن تـمـا اذـا عـامـلـنا الثـوار الذـيـن يـثـاقـطـون مـن أـجـل ألا يـكـون هـنـاك خـط أسـود فـى الجـبـاه ، كـمـا نـعـامـل الاعـتـدائـيـيـن ، ان الاعـتـدائـى و مـمـها كـانـت ارادـتـه جـبـان مـازـال يـصـر عـلى تـمـثـيل ارادـتـه بـهـذا الشـكـل البـشـع ، و المـعـقـد و المـصـاب بالـهـسـتـريـا و الأـمـراض النـفسـيـة يـتـعـشـق الشـكـل الشـاذ لـلـارادـة ، و مـا رنـة (ارادـة الاقـويـاء) الـتى حـمـلت البـشـرـبـة مـزيـدا مـن المـوت و القـلق و الضـبـاع الا صـدى صـبـحـات عـدـمـبـة بـغـيـضـة و فـاسـقـة بـشـكـل لـم يـسـبـق لـه مـثـل أنـدا ..

لو لـم يـكـن (نـيـو مـن) بـهـودـبا لـكـان لـابـحـاتـه مـعـنى آخـر ، و لـكـن كـونـه بـهـذه الجـذور حـول ارادـتـه الـى ارهـاص اضـطـرابـي قـلق تـعـتـصـره

سوداوية جريحة ، وعلى العموم نستطيع القول بان (كولن ولسون) تكلم عن الإرادة عند ذوى المزاج المنحرف ، فلا عجب ان تبقى وجهات نظرة ارتدادا انعكاسيا للظروف الرأسمالية المعقدة وهى نتاج عقلية برجوازية لم تستطع المجابهة الجريئة للواقع الموجود ولم تفكر مليا فى موضوعه (أين يكمن الحل ؟) ولكنها مع ذلك تحمل فى طياتها ادانة ضعيفة لنظام غير عادل ، الانسان ليس معادلة حسابية ولا طرفا فى معادلة ، كما وانه ليس مخلوقا مريضا تأتيا يداوى مرضه بصراخ محوم حول الإرادة كتحقيق للامكانية الانسانية ، انه انسان معرف الى أين وصل عالمه ويدرك تماما أن على هذا العالم ألا يقع أبدا ، بل لابد أن يقف بشرف وكرم واستقامة . وتجربة (التنويم المغناطيسى) نفسها والتي يقوم بها المنوم (بكسر الواو) تجاه (المنوم) (بفتح الواو) هى تجربة تصدق عندما يكون هنالك انسان فاعل . ان وجود نظام يكفل للانسان عيشا جيدا لا شك انه يخلق فى أعماقه قوة روحية وإرادة جيدة ، وفى حالة وجود الإرادة عند جميع أولئك الذين يبعثون تحت ظل هذا النظام ، نجد ان تجربة التنويم شأننا آخر ، لأن التنويم تسلط ارادى يخرسه الانسان ذو الإرادة الأقوى على الانسان ذى الإرادة الكسولة والخاملة ، فإذا وجد التعادل كانت التجربة عملا مستحيلا .

ومنذ القدم وبحاول البعض تنويم أنفسهم وذلك باخضاعها الى احياءات غريبة وتصورات معاكسة لوضعهم الفعلى . فعندما يمرض أحدهم يحاول ائتناع نفسه ويتموين خاص — بدركه هو فحسب — وعلى طريقة (هودنى) السحرية بأنه فى أتم الصحة . أو مثلا يعيش أحدهم فى جو صقيعى ويدرب أحاسيسه على تذوق ذلك الجو كأنه فائز تماما ! المسألة مسألة لعبة ومقابل ، وهى على العموم لن تكون شيئا جددا ، فهادام الانسان مكبلا بالقيود فى فترة الصباح والظهيرة والمساء ، لن يستطيع حتما ازالة قيده

الذى برسف به عن طريق ايجاء غامض أو (جلسة روحية) ،
و (نيومن) ربما عمل تلك التجارب مع نفسه فى الخفاء ولكن ولسون
قطع علينا كل تفكيرنا بوجود الاحتمال والظن لانه بين ان (نيومن)
كشأن ابيه كان علما ! لذا تكلم عن تجارب التنويم المغناطيسى التى
يقوم بها تجاه غيره لا مع نفسه ، ولاننا منذ البداية حاولنا معرفة
شذوذ الارادة كانهراف خلقتة عوامل وراثية وبيئية متأصرة ، لذا
ماننا بحق لنا الا نعتبر تجارب (نيومن) انسانية ، ولعل
(راسبوتين) آخر يقبع فى أعماق نيومن ، حيث كلاهما يعطى لذاته
امتدادا يفرض نفسه على الذات الأخرى والمكان والزمن ، فان
كانت لغة (راسبوتين) الملائكية الحسية فان لغة جوستاف العقل
والاستدلال والتجربة ، هذا فبما اذا أسدلنا ستارا من الصمت على
حقيقة مبول جوستاف الجنسية والتى أشار اليها (ولسون) فى
البداية فمقط وبدون يقينية معينة ، وتركها دون أن يتطرق لها مرة
أخرى ، هل أن جوستاف بقى يعيش على ذكرى رابطة جنسية
قديمة بينه وبين جورجى ؟

هذا كان فى مرحلة مبكرة ، وجورجى قتله النازيون ، وبعد ؟
كيف كانت طباع نيومن الجنسية ؟ هل تخلقى عن الجنس تماما ؟ أم
هل هناك نصيب لامرأة ما أم أنه استمر فى تعاطى علاقات جنسية
مشبوهة ؟ كل ذلك لم يذكره (ولسون) أبدا وهذا ما جعل لنا ملء
الحق أن نتصور شخصية (نيومن) شخصية معقدة غامضة مرتبكة
مهزوزة ، لا كما أراد هو أن يوحى لنا بأنه شخصية علم واردة
واكتشاف وتجارب .

ان سؤلنا : (هل كان جوستاف نيومن شاذا ؟) يجد جوابه
فى الإيجاب . نعم كان شاذا ، ونحن وحيث يقذف انساننا نفسه بكل
تكران ذات فى فوهة مدفع مهدد وقتل ، ليعلم عبارته الحبيبة (أنا
حر) وبعد ذلك يموت ، ينبغى ان نبحث عن النماذج الانسانية السوية

المبتلثة بطولة وارادة وصمودا وتحديا ، لنعطى للتمرد ابعاده الحقيقية والانسانية وحتى لا يكون دمقا واسفاما وضجة سرعان ما تخفت .

وكلمة اخيرة ، لقد قرأت لترجم رواية (الشك) انها اثار
ضد المؤلف تهجمات وحقد اليهود ، ترى هل كان متاكدا من ذلك ؟ أم
انها دغدغة لمشاعرنا القومية ؟ أغلب ظنى ان رواية (الشك) ان لم
تكن مدحا لليهود فعلى الأقل كان فيها صوت يهودى يتكلم من
حين لحين .

انتمائية ((كولن ولسن))

- نيتشه : شبد داره قرب بركان فيزوف .
بليك : صوفية غامضة
كيركجارد : ذبابة حبيسة فى علبة
نيومان : الخوف من الاشباح حتى النهاية
بوهمه : انت صغبر يا يعقوب وعندما تكبر ستكون عظيما .
رامبو : شذوذ جنسى مهزوج بسخط
نجنسكى : ارتباك جنونى مذهل
رسل : قيمة متعاطمة
سارتر : مواقف شريفة
جنكيزخان : اللامنتهى الذى يهادن الموت .
هكسلى : عالم جديد وشجاع
اليوت : خيبة عصر
كافكا : صراع ضد العالم فى ذات الوقت

البومة تنفق فى الصحراء الجرداء — والكروان يغنى فى الحقل
الخصيب — البومة تنشد الموت — لكنها لا تستطيع ان تقضى
على الكروان — .

وليم بليك

١ — من هو اللامنتمى ؟ :

اللامنتمى هو الذى يفلت من شدة الجاذبية المجتمعية بعد ان
يجد نفسه فجأة مقتودا فى غربة لها رائحة خاصة تملأ احساسه
بانقضاء قلق . واللامنتمون لا يرتبطون اساسا بجيل معين او بعهد
حضارى محدود بل هم منتشرون على الامتداد التاريخى ممثلين
انفسهم بتفرد غريب دون ان يرسم المجتمع عليهم خطوطه الموضوعية .

ويجب التمييز بين — اللامنتمى — وبين — الحالة اللانتمائية —
فاللامنتمى يظل غير خاضع لمقولة دينية او فكرية او اية رابطة ، انما
يتأله لديه الراى والحس الفردى بشكل يدفعه فى طريق زلق كالمطريق
النيثسوى الذى يقود صاحبه الى الخطر فيشيد داره قرب بركان
— فيزوف — وبدون استثناء يمكننا القول ان اللامنتمى هذا طبيعى
حدا فى عدم اغفال رغائبه بحيث لا يتولد اى انشطار بين ما يقوله
وما يفعله ، انه سوى تماما دون اى تلم او صدع امام نفسه وشاذ
تماما فى عين مجتمعه اسميا لا تضمينا — اما الحالات اللانتمائية
— فهى الحالات الشاذة والغريبة المشبعة بالرؤى والابلايا والانقلاب
الداخلى الصاحب او الصامت المقهور او المعتقل ، وفى غمرة دراسة
كتابات كولن ولسن نجد ان اغلب الحالات التى يؤكد عليها هى مقاطع
وحالات لا انتمائية لاشخاص معينين اختارهم هو ولذا فاننا لا نرى
بالضبط نماذج مضبوطة يمكننا ان نطلق عليها شهولا — لامنتمية —
ان اللامنتمين وعلى ضوء المفهوم السالف يشملون — المتصوفين —

على طريقة الشرق لا على طريقة — بليك — كرحالة عقليين — وكذا
نعد المغامرين على نمط — دون جوان — و — كازانوفا — و — روبن
هود — كما نعد السحرة من الطراز الهندى الأصـمـيل فى غرابته
والمقاتلين المحنرفين والسواح الجوالين الذين لا وطن لهم ولا بيت ،
كل أولئك من الممكن اعتبارهم لامنتمين لأنهم وكما هو جلى يشكلون
عوامل خاصة لهم يحيطها غموض عجيب يخلق بينهم وبين المجاميع
البشرية حواجز منيعة تنتصب بتحد وغضب والملاحظ أن أغلب
الشخصيات التى عرضها — ولسون — تمثل حالات لا انتمائية أكثر
من كونها لامنتمية ، . . . وفى أغلب ظنى أن ولسون لم يجهد نفسه
كثيرا بحيث أنه أهمل الشرق ولاسيا العرب فلم يقدم نماذج شرقية
أو عربية تكون عوناً له فى بحوثه وهذا مأخذ مهم عليه وهو المعروف
بسعة مطالعته وكثرة قراءاته . قلنا أن الحالات اللانتمائية هى
الحالات المعروضة وهى فعلا حالات ترتبط بالحضارة فتمثل عرضا
من أعراض تدهورها ، واللامنتمون أنفسهم ليسوا كما أدمى ولسون
بأنهم بنور على جلد الحضارة المتحضرة ، ولكن بصدق القول نفسه
لو قلنا — الأشخاص الذين يحلون صفات لا انتمائية أو الذين
يتعرضون مؤقتا ولنتره الى تفير سنقلهم الى اللانتمائية هم بثور على
جلد الحضارة المحتضرة — .

وحتى هذه الحالات اللانتمائية اعتد ولسون فى عرضها
بصورة غير دوفته فهو وفى بعض الأحيان — وبطريقة نعقد أنه
يعتمد عليها كثيرا وبالحاح — عندما يتكلم عن شخصية لامنتمية يقدم
الصفات الشاذة مؤكدا عليها فمثلا عندما تجمع بـ — فيتزجيرالد —
الرغبة لان ينشر الخادم بمنشـار موسـيقي أو عندما يحاول
— كيركجارد — أن يشغل نفسه اذا كان الدرس مضجرا بالنظر لذبابة
حبيسة فى علية فهذا لا يؤكد حالات لا انتمائية بمفهومها الفلسفى انها
بالمستطاع تسمية تلك الحالات نقصا أو اختلالا ، أن الاختلال العصبى
والاضطراب الذهنى من الممكن أن يختفى فيما اذا كان الشخص

جنتلمان — فى ارادته — ولكن الشذوذ العصبى هذا يظهر عبر تصرفات معينة غير ارادية وفى وقت-آخر بصورة غير مباشرة ، لقد تتبع ولسون الحالات الشذوذية والسيكولوجيا المنحرفة بعد أن أعطاهم الاولوية فكانه يريد أن يدخلنا فى القفص مخدوعين وعلى الرغم منا ، أن الحالات المزاجية المنحرفة لا يمكن أن تقنع أحدا بكونها لا انتهازية والا لكان معنى اللانتماء مبتذلا رخيصا ءمجمعنا بمعج بالكثير الكثير من أمثال تلك الوضعيات والصغات والعاديين والناهين سواء بسواء ، فهل معنى ذلك أن المجتمع نفسه أصبح — لامتنيما — بأكمله . . ومامدى خطر هذه اللانتمائية التى تشمل مجتمعنا بأكمله . . لابد أن غير الأمر خطأ ما . أن اللانتمائية لا تكون أبدا هوسا أو جنونا أو سقوطا أخلاقيا والجنون جنون سواء أكان حامله ذكيا أم فى الدرجة المتأخرة وعلوسة الأذكىاء أو المفكرين لاتعنى معنى آخر يحار فى تفسيره علم النفس . أنه عدم انصاف يلام عليه المؤرخ الأدبى أو التاريخى فيها إذا اعتبر حماقة عند المؤهوبين جزءا من الموهبة .

٢ — اللامتني والرؤى :

ان كلمة الرؤى — غزت كتابات ولسون بالحاح وتكرار وكما يبدو ان هذه الكلمة لها وقع خاص فى نفس ولسون ولها رائحة ومذاق وطعم برغبة بنلمض . والرؤى فى مجموعة التخيلات الجامحة بناربة ووسج منير منطلق انر غيبوبة أو هيك لكل ضوابط العقلية والتفكيرية وهى على العيوم تدخل ضمن نطاق اللاوعى واللامقصود فالرؤى إذن تحمل طابعا انكاريا معارضا العلم المعقول والاستدلال .

وهى بهذه لا تكون الا شحنا خاطفا مؤقتا قد لا يحمل الامتعال ولكن من الممكن أن تكون اغتعالا ذكيا باخضاع العقل للوهم عبر تمرين وتدريب بنقل انتصورات فى جو أنرى خاص حيث ينتهى الجسد

ككل وتظل التخيلات أنها قابلة ومهارة فيها بعض الاقتدار السحري .
 ان الرؤى الانلاطونية ورؤى — توماس مور — فى خلق المدن
 الفاضلة — هى رؤى مشرقة ينطلق وميضها من رغبة الانسجام
 المستعرة فى تحسين عالمه ، لذا فهى رؤى تدخل — فلسفيا — فى
 عداد الاجتهاد الفكرى والتطلع التنقيبى والهدفية . ولكن هناك رؤى
 من نوع آخر وهى الرؤى التى يذكرها — ولسون — باهتمام وهذه
 الرؤى ليس من الصالح ابدا الاهتمام بها بهذا السعشق الشاذ . ان
 الصبيان الذين ينشأون تحت سطوة الخوف والاثارة والتهديد
 بالاشباح والافامى تظل أفكارهم وهى تعانى من هذا الماضى ويظل
 الفزع راسما صورا له على نفسيات أولئك الصبية وبذا لا بد ان
 نكون امثال تلك الرؤى اما بقايا لفكر مذعور آمن بالاشباح منذ
 الطفولة كما هو تماها عند — جون هنرى نيومان — الذى بقى يخاف
 من الاشباح طيلة حياته ، او أنها صورة توضيحية لمزاج غامض غريب
 معقد كما هى عند — بوهمه — وهى تبدو بمعرفة — بوهمه — لمعنى
 اية كلمة اجنبية بمجرد سماعها — مع انه لا يعرف اللغات
 الاجنبية — .

أمر لا نصدق به سهولة ، ان أشياء خرافية أو لا يمكن أن تصدق
 يعرضها — كولن — ولسون — بين حين وآخر — وان يقل بعض
 بعض الاحيان انها لا تدخل عقله — تؤكد هذا الولع الشذوذى المخل
 بشرف الفكر وصدقه — لان التلاعب بالحقائق ومزجها بالخرافة وغير
 المعقول جنانية — فقصه الغريب — التى رواها ولسون — وهو
 يشتري الحذاء من — بوهمه — والذى قال له — أنت صغير الآن
 يايعقوب ولكن يوما سيأتى وتصبح نيه عظيما وستدهش العالم كله .
 الخ — وقصة — باسكال — التى رواها أيضا — ولو انه تداركها
 بعدم الاقتناع بصحتها تماها ، عن انتفاخ البطن وسحر العجوز ،
 كلها تشكل أهمية عظمى تفقد علماء النفس فى تحليل طبيعة — ولسون

— نفسه أن شذوذاً مخيفاً لابد أنه كمن فى أعماق ولسون
بمقتضاه أصابه هذا الجنوح العاشق لكل غريب وشاذ ومخيف ولا
علمى .

وقد تكون هذه الرؤى انعكاساً من شذوذ جنسى ممزوج بسخط
وعدم اكتراث كما هى عند رامبو — أو عند سورين كيركجارد — ، أن
تصور وجود مصنع على سطح ماء بحيرة أو تصور هذه الغرفة
كمغرية شحن متحركة ليس شيئاً بذى بال أنه مجرد احتفال وخداع
بلجأ له العقل فى نزوة غامضة وما هذا الاحتفال التظليلى بذى بال
أنه لعبة ومن حق اللاعب أن يلعبها أما أن يعلق عليها ناقداً كل
القيمة فى إعطاء تفسيرات وخلق معايير جديدة أو مسحة فلسفية
فهذا أمر مضحك حقاً .

يقول ولسون أن — اللامنتى صاحب رؤى — والرؤى بهذا
المعنى موجودة عند الكثير ، ولكن البعض لا يملك القابلية أو الرغبة
للانصاح عنها ، وبعضها تأخذ شكلاً ساذجاً أو طلبقاً أو خرائفاً فهل
أن كل أولئك أصحاب الرؤى هم لامنتون . . . من الجائر أن يكون
اللامنتى — شأنه شأن كل ذى رؤى — أن يكون صاحب رؤى لكن
هل أن الرؤى هى التى تحرك اللامنتى . . أن — نجنسكى — لم
تخلقه رؤاه بل أنه وكشخص اجتمعت فى شخصيته الشذوذية
الجنسية والموهبة الكبيرة ، فكانت لديه الرؤى كارتباك جنونى ، ذهل
و — رامبو — نفسه لم تدفعه رؤاه لأن يذهب الى — الحبشة —
ليعيش حياة جديدة بعيداً عن الأضواء والانتظار هارباً عنها وراء
ستار من الجهولية الكثيفة . . المهم أن الرؤى ليست مقصوره على
اللامنتين وحدهم ولا تتخذ بالنسبة اللامنتيين الدور الفعال الأول .

٣ - اللامنتهى والفتش - :

الخطيئة التى لا يمكن ان تغتفر هى مل بعض النقاد عند التقييم الاجمالى الى الكلام حول ماهو مكتوب فحسب وبالتالي اهمال التصرفات الفعلية ، ان - برتراند رسل - يكسب اليوم سمعة متعاطفة والسبب فى ذلك عدم قعوده فى صالونات موقعه النظرى بل خوضه غمار القضايا العالمية بدون تلكؤ وكذا - سارتر - (*) فمواقفه الرائعة الوضاعة تشهد له بمكانته العظمى والحساسية والذى دفعنى لهذه المقدمة الصغيرة احساسى بوجود تحامل يظهر من حين لآخر فى كتابات ولسون ازاء سارتر وهو عندما يعطى صفة عامة لفلسفة - سارتر - يقول انها - صيغت بالعقلية والتشاؤمية - وان سارتر - لم يعط جوابا متجعجا - عندما تكلم عن - الرعب الاساسى فى الوجود - ولا اعتقد ان نعتا جائرا بنطبق على سارتر كصفة التشاؤمية فهو وان مر فى ظروف معينة عاش فيها احباطا وتجارب مره الا انهبقى مؤمنا بالانسان ولا اعتقد ان تفاؤلا يبلغ درجة التفاؤل السارترى الا انى فى اقراره للحربة كمقوم اساسى ورنبسى للوجود الانسانى ومن هذا المنطلق نراه يشترك فى المؤثرات ويتدخل بشكل ايجابى واضح فى كثير من قضايا العصر الحادة .

ان التشاؤمية اقرار متعصب جامد يفشل الانسان ، واللامنتهى على ضوء التعريف السابق يستنفذ نفسه برضا وشجاعة ويتقبل مصيره الفردى بدون مذاق تفاؤلى وتشاؤمى ان تهمة - التشاؤم - تهمة نطبق على - ولسون - نفسه بل وبشكل اكيد نستطيع ان نرى ذلك عنده ، وهو يقول بالضبط :

(*) كان ذلك قبل موقعه الخاطيء من القضية الفلسطينية ومسوره من ادراك ابعادها الانسانية بشكل حقيقى .

— اننى لمقتنع كاللامنتى بأن حياة كل انسان لم تكن غير
نشل — وكثيرا ما كرر ولسون نقده لبعض الكتاب انهم لم يكتبوا
عن الحياة و — النهاية المرعبة — والنقطة المهمة هنا هي ان
اللامنتين لا يمكن ان نقول عنهم انهم فشلوا لماذا ؟ .. لانهم لم
يتحملوا على عاتقهم برنامجا ثقيلًا فلم ينفذوه تم اننا لا نحاسبهم
بمقاييسنا الاجتماعية ان اللامنتى لا يخضع أبدا لمقاييس وتقييم
المتمين وشيء واضح ان اللامنتى لا يعرف فشلا أو نجاحا ان
الأمر الوحيد الذى يعرفه هو نشدانه نفسه بالشكل الحسى الذى
يتقبله هو وان قاده هذا النشدان الى العدمية فذاك لا يضيره على
الاطلاق ان الشخصيات التى قدمها لنا — ولسون — كشخصيات
غير منتمية والتى قلنا عنها — انها ليست لامنتية وانما تعيش
لا انتباهية — هي شخصيات غريبة ومعقدة تعج بكل تلوث وشاذ
ومفجع ومثير للقرع اضافة لابتداعها فى حقول الفكر والشعر
والقصة والمسرحية وان شخصيات كهذه لا يمكن أبدا ان تقود العالم
ولا نستطيع ان نوفق بين اللامنتى الفائد الهدفية وبين قول
— ولسون — : — لم تبلغ المجتمعات ما بلغته من المراحل التى
تمتعت فيها بالصحة الروحية الا حين كان يقودها اللامنتون
ويتزعمونها روحيا . فكيف اذن تسوى المسألة .. مرة بعقد ولسون
بأن اللامنتى معتبر حياة كل انسان فشلا ومرة يعتقد انهم — أى
اللامنتين — منحوا المجتمع صحة روحية .. والتناقض خطير جدا
فالذى يؤمن مقدما بأن الانسان فشل كبير فمعنى ذلك أنه لا يمكن ان
يكون موجه روحيا .. ان الأدبان هي أكر مائع للطائفة والراحة
للأمم ، والأدبان نفسا انتمائية عظيمة والأنبياء أنفسهم كانوا انتمايين
بشكل رائع بحبث بوغفون بين انتمايتهم وعزلتهم المقدسة للتعبد
والإلهام وكذا لم يكن — بوذا — لا منتما ولا — كونفشيوس — ولا
— لاوتسى — . قد نستطيع اعتبار — أتيل — و — جنكيزخان —
من اللامنتين الذين يمثلون الوجه المنفر والبشع للانتماء أكثر من
ان نستطيع اعتبار الحكماء والمفكرين الروحيين المؤمنين بالبحث عن

سعادة الانسان لامتنبين . ان اللامتنبى ليس من يعيش معزولا مقطوعا عن مجتمعه بل هو معزول تماما بحيث نقول ان لا هدفية تقوده ، ان هدفيته الوجدية اشباع نهمة الخاص روحيا كان او جسديا لذا فلا هدفية لديه أبدا .

والذى يتطلبه منا عالمنا اليوم الذى مسماه — هكسلى — العالم الجديد الشجاع — عدم الغموض فى لجج الوهم والرؤى والأخيلة تاركين عصرنا بئرنا الى هاوية مفزعة واللامتنبون انفسهم لا يمكن ان يقودوا مجتمعا. أبدا وقد أقر ولسون ذلك بقوله :

— كون اللامتنبين أقلية مبعثرة حائرة لا نملك أسلوبا ولا فلسفة يجعلهم عديمى الفائدة تماما . — وقد نستطيع ان ندبن ولسون من فمه فالذى كتبه مطولا عن اللامتنبى لم يكن الا خلطا ومزيجا عجيبا من معلومات متباينة — تؤكد سعة اطلاع ولسون — وتغذف القارئ — ولو بشوق — الى لا شىء بل يحس الانسان القارئ فقدان الحساس بالحرارة . ان ولسون يتكلم عن شخصياته باستعراض تاريخى ومن زاوية نظره هو لذا فالقارئ يتزود بالمعلومات ولكنه يدرك انه بارد تماما . . ولكن الادانة واضحة هنا لقوله : ان اللامتنبين عديمو الفائدة فهو يحاول ان يقدم فلسفة جديدة لهم وهو بمجرد ان يقدم فلسفة — ولو انه يعتقد ذلك فحسب — يتحول سريعا الى منتهم ، وقد أعلن لذلك بنفسه على اثر ضجة — اللامتنبى — عندها تحول على الرغم منه الى طبيب او شارح أو واعظ فقال : اننى بدأت بالتحول الى منتهم — .

ولسـون والفلسفة :

— ان الدافع الرئيسى لكتابة سلسلة — اللامتنبى — المكونة من ستة كتب ، هو الشعور باليأس ، ثم أشرت الى ان ما نحتاج اليه هو عمل دمائى بعزز الدعائم للفلسفة الحديثة ومحاولة لتقديم

قاعدة لتطور مستقبلتي وأنا من هذا الكتاب أحاول إعادة البحث الدمايى هذا — هذا ما قاله كولن ولسون — ومنه نستطيع أن نفهم انه يحاول الدعوة لفلسفة جديدة . ان الفلسفات طوعا ليسست مجموعة افكار أو آراء متناثرة ولا هى مجموعة دراسات فحسب والا لأصبح الكثير من الكتاب فلاسفة .

الفلسفات هى مذاهب كبرى يرتبط بها العالم وتمسح سطحه بشكل يوثق كل الافكار والآراء والفنون والسياسات به ولا تبدل المذاهب هذه الا بحركات التبدل التاريخى المتصيرة من التبدل فى الكبان الأساسى للمتجبعات . وهذا ما أوضحه سارتر بنفسه ، خاصة عندما أعلن عن أن الوجودية ليست فلسفة وانما هى طفيلية تمص غذاءها من الفلسفات الأخرى أن — برتراند رسل — مثلا فى — ايجابيته المنطقية — أو — المنطقية الذرية — هو قطب كبير فى الفلسفة وما نظرة — ولسون — المتعالية ازاءه — باعتبار فلسفته مفتعلة — بقدرة على تبدل حقيقة ذلك . والفلسفات دائما ذات علاقة لا يمكن تخطبها أو غص النظر عنها بالتطور الانتاجى المحدد للرحلة التاريخية فالبراجماتية مثلا — الذرائعية — وفلسفة رسل، ما كان بالامكان أبدا وجودهما فى العصر الوسيط أن عصرها هو عصر النصف الأخير من القرن التاسع عشر وكذا القرن العشرين وبالضبط فلسفتان لا تنشآن الا فى حضن الآلة والتطور التكنيكي الهائل والتناقض الحاد بين القوى المنتجة وأسلوب الانتاج إهما مرتبطتان بعصر العلم والعمل والاسنفار الواسع المدى .

لنعد الى ولسون انه سسمى فلسفته بالوجودية الجديدة ، على اعتبار أن نقصا فى نكر هيدجر وسارتر دعاه الى أن يوسع من الوجودية بإطار جديد وهو بنخذ من — جوتييه — مثلا له بقوله : أن وجودتى اقرب الى فكرة — جوتييه — فى الثقافة التربوية — وفكرة جوسه فى التربية هى عن التربية الحياتية الحقيقية لا التربية

الجامعة وجوته في الحقيقة ليس فيلسوفا نهما كما يدعى ولسون
معتبرا الفضل في ذلك ليردولف شتاينز — الذي نشر مؤلفات جوته
الفلسفية . ان جوته شاعر وروائي وصاحب أفكار فلسفية لديه
نضج وحكمة بحيث نؤله لاحتلال مكانة فكرية مرموقة أما كونه
فيلسوفا فهذا ليس الا من قبيل المبالغة والا فأبن محله من سقراط
وأفلاطون والاكوييني وديكارت وهبجل وماركس وجون ديوى ان
وجوده ولسون الانتقادة تحاول تبان فشل الوجودية في توضيح
الافتراضات والاختفاء وتنصب انتقادات ولسون بذلك حول ديكارت
ولاسيما في مقولته : — أنا أفكر إذن أنا موجود — . وولسون
محاول جهد الامكان اثبات فشل اللغة في رسم التعقيد : (التفجير
والتراجع) ان التاكيد على معرفة حدود اللغة معتبر كما يرى ولسون
دعامة الوجودية الجديدة . اى ان ولسون يريد اضافة لغز جديد
الى الغازه الأخرى ، وعلى العموم لن ينجح مهما قدم من هذه
المناقشات في اعطاء فلسفة متكاملة ، ولن تتخذ الوجودية رداء
عصريا على يده لأن سارتر اسنطاع تخصيب الوجودية واغناءها
بشكل لم يسبق له متبل نحولها من صرخات احتجاج وتوجع وتساؤل
فردية الى حركة نشطة تسهم بشكل مباشر وجدى في الشؤون
الفكرية .

نظرة اضافية :

ان كولن ولسون ليس لامنتها ، واللائتمائية باطلائية لا يمكن
ان تتمثل انما هناك مجرد حالات لا انتمائية معروضة ، وولسون
اعتمد على بقاءته الغزارة رمطالعائه وقدم دراسة عن سسيرة
شخصيات معينة مسلطا ضوءا من الجهة التي يريد . وما قدمه لا
يحمل طابع الشرح والتوضيح بل يخلق التباسات كثيرة في حقل
الفكر الذي يعتمد على التنظيم والمنهجية والخطب الجدلى ان ولسون
بحق هو نتاج عصره حبث العلم بشمخ بمنعة والى جنبه الفشل . ان

المجتمع الغربى لا يمكن ان ينتهى حضاريا ولا تسقط حضارته وانتهاؤه حضاريا لا يقره الا اولئك المؤمنون سلفا بازلية النظام الراسمالى واستحالة تغييره لانهم عندها رأوا سقطه الانسان ومثله لم يتصوروا ان تبديلا يحدث فى بنىات المجتمع كفيل بازالة كل تناقض وغير مقبول .

أما كان من الأجر بولسون ان يساهم فى ايجاد حلول حقيقية لمجتمعه بدل ان يغرقنا وبغرق نفسه فى الرؤى وأشباح — بليك — ويأس — اليوت — ومتى كانت هذه طريقا للارتقاء الاجتماعى ومفتاحا جديدا للانسان الى مملكة الانسان . . وهل ان الانتمائية السالبة عند ولسون والتي اراد فى البدء تصويرها بشكل لا انتامى قادرة على الوقوف مع العالم فى صراعها ضد العالم فى نفس الوقت كما يرى كافكا . .

التفرد والاعتراف عند ((أندريه جيد))

السؤال الذى غالبا ما راود الأذهان وظل محتاجا لجواب هو هل ان الأديب والفنان يقدمان نتاجهما تعبيراً عن الذات الناقدة لدى كليهما أم أنهما يكتبان بلفظ الجمع وروح العصر ؟

ولست هنا فى معرض اعطاء جواب تفصيلى حول تلك القضية بل أود هنا تبليغ أمر لا مفر من النحس به وإدراكه إلا وهو كون الإنتاج الذى يقدمه الأديب أو الفنان مهما بلغ من درجة فى الاجتماعية والابتعاد عن (الأنا) لابد أن يحمل ظلالة لنفسية المبدع الفرد وذهنيته الواعية ، ان للأديب فى كل كتاباته ظلالة وملاحم لشخصيه ، ومهما انتأى الموضوع عن نفسه الكاتب ومهما تبادل للآخرين من نياين شاسع بين الأجواء التى يحتاجها الكاتب وبين أجواء موجوداته الأدبية فان الحقيقة نطل راسخة واكيدة لتتم عن بصمات أصابع أحاسيس الأديب وأفكاره .

ان الأديب لا يستطيع السطو على مشاعر الآخرين ، انما يحاول اقحام مشاعره وصوره فى الاشكال الانسانية التى يتحدث عنها ، ولعلنا لا نبأخ اذا قلنا ان مظاهر الاعجاب التى نمن بها عن كاتب معين ، انما بدئل تقديرا خاصا لصفة من صفاتنا سواء اكانت لدينا أو نتعشقها ، ونتمنى كونها عندنا وهذه الصفة وجدناها

ممثلة لدى ذلك الكاتب ، وصدقا ما قاله نيومان : (أن الذن يعدوننى رفيع الشأن فى مجال الفكر لا يحترمون شخصى ولكنهم يكونون هذا الاحترام لخيال من خيالاتهم يحمل اسمى) .

ان تأكيدى على هذه المحصلة الاستنتاجية ، لا اقصد بها خلق انشطار تكوينى بين (الانا) و (الآخرين) .

ان تقديس الذات وتضخيم عالمها ، مع انفلاقاته وظلامته ، ليس هذا ما نرومه اليوم ، انما القصد من وراء ذلك هو الرجوع الى حكمة سقراط العتيقة « اعرف نفسك » لان معرفة النفس ، مع جزئيتها ، وبالدرس المتبع الواعى لآثارها وأبعاد عطايها ، هى الحل الوحيد لتحقيق حرية الفرد تلك الحرية التى بتعينها يتعين الوجود القاسم والاعظم لوجود كل الافراد .

ان هذا التأكيد على الرسوم والاخلية الفردية التى تبدو على اكثر المعالم الفكرية والادبية جماعية ، سيكون تفتيتا لكل الارتباطات والتماسكات الضابطة لهذا الكون العجيب ، فيها اذا أطلقناه هكذا وبشكل سائب لاواعى وغير محدد .

ان الحقيقة هى عدم النسيان ان كل الروافد تنصب فى البحر وان الغابة التى نختم بها كل ذلك ان تكون هذه الذات التى نستقصى آثارها وبقاياها ورموزها وعقدها ، أن تكون خلبة فى الذات الكبرى . . المجتمع والانسانية ، وبذلك نستطيع على الأقل أن نجنب أنفسنا خطر الانزلاقة العظمى ، خطر الاحساس بحماقة الوجود وتفاهة صنع العالم والعشوائية الحضارية .

وفى غمرة الدراسة المستمرة لحياة كبار الأدباء والناقدن والثنائين نجد نوعا غامضا يقدم لنا انتاجا وفيرا ، وغنبا بكل شيء سوى أنه يفتقر الى شيء واحد هو اختفاء سيماء شخصية الكاتب

أو الفنان وهنا يتولد لدينا تساؤل محرج ، والواقع أن أولئك انما يدللون على غموض شخصياتهم وتسلسلها فى مغاور ومهاطات ملتوية لا تظهر فى مسارب الكلمات ، وانما تتخفى وراء ظلال الكلمات وخلف تعاريجها وفى نجوات خلجانها . انهم يتكلمون عن انفسهم أكثر من سواهم دون أن يجعلونا نفهم كيف تم ذلك ، ولكنهم على كل حال يرضون شئونها العاطفية ونزواتهم الغامضة وهذا ما يهتمون به فقط دون أن يلجأوا بالأقارب أو متفرج ، انهم عظماء وعظمتهم تكمن فى كونهم لا يرغبون أن يدس رقيب أو ناقد متطفل فى شئونها ، ان لديهم ما يخصهم وحدهم ويكتفيهم من خصوصيته انهم يعيشون له وجها لوجه بعيدا عن كل عين دخيلة أو لسان متطاول .



قد يكتب قصاص قصة ، وننظر بامعان الى هذه القصة ، فلا نرى ثمة رابطة بينها وبين كاتبها ، الشخص لا علاقة للقصص بهم فى حياته الاجتماعية والحدث لا يمت بصلة ، والحبكة تتم على حساب الموضوع لا على إثارة ظروف القاص وتهديجاته الحياتية ، وقد نستعجل فنقول : (حسنا ها أن هذه القصة كتبت دون أن يخلف فيها صاحبها أثرا يدل عليه) ونقول ذلك بلهجة مملوءة حرارة ويقينا بدعمه بقبن آخر بعدم وجود معارضة أو شبه رأى ولكن من يعلمنا ان القاص ، بعجبه فقط أن بدغم اسما محبه فبطلته لشخص من شخص القصة ؟ ومن يعلمنا ان كلمة ما أو لفظة ، ربما كانت ذات ارتباط روحى ونبق به بحيث تذكره بقضايا حادة أو معاناة صادقة عاشها وعيشها فأدخلها ، بحيث لا تعنى عندنا شيئا وعنده تعنى كل شيء ؟!

لنفترض ان هذا القاص قد أحب ، وفى يوم ما ، فوجئ بمحبوبته تخبره بقسوة باردة (أنت ساقط) ، وكتب هذا القاص

قصصة فى فترة لاحقة ، وفى موقف ما يتهم من خلال حوار أحد شخصوصه (أنت ساقط ، أنت ساقط) ان القضية عندنا لا تعنى وجود ارتباط ، بل اننا وبتداعى المعانى لا نصل الى شىء .

أما القاص نفسه فوحده يعلم أهمية هذه الكلمة وعمق تأثيرها، انه لا يريدنا ان نكون بلاء جديدا لا تتحمله نفسه المرفهة ، ان هذا النوع من الأدباء صناديق مقلدة حتى وان فتحت فان ضبابها يحرم عيوننا من رؤية محتوياتها ، أما النوع الآخر فبدون مواراة يقدمون ما يعود لهم على هيئة (اعتراف) ، انهم يلغون الحواجز التى تبعدهم عن الناس فبتكلمون لتكون كلمتهم أخيرة لا تجدها اعترافات أخرى واندريه جيد من هذا الصنف .

ان الفنان الحقيقى هو ذلك الذى يملك من الجرأة النادرة ماتخوله حق المجابهة الذاتية ان هذا فراه يسعى بكل قابلياته الطبيعية وقواه من أجل القيام بسياحة طويلة متعبة فى عالم داخلى مغلق ، ان فنانيين كأولئك يستطبعون ان يبنحونا فنا خالدا نحس ازاءه بانحراف معجب وجدانى ، ان نقطة البدء فى مسألة البدء والمرحلة الاولى فى تلك الجولة الطويلة ، ما أستطيع تسميته بحيوية السبات أو السبات الحى ، حيث يظل الأدب معاترا نفسه من أجل خلق اطمئنان كاف ومعرفة عن الدخائل الوجدانية ، لقد قدم لنا جيد نفسه فى أدبه لقد رأينا فى كتبه ملامحه ، رأينا عينه التفاضتين وتقطيبته الكشافة ، وهذا بعد المظهر الاول .. مظاهر الفردية التى جعلت من (جيد) شيئا كبيرا فى تاريخ الأدب والنقد .

ان موت والد (جيد) المبكر وبقاءه برعاية ثلاث نسوة « أمه وخالته كلا وشاكتون صديقة الأسرة » ان ذلك أكسبه حربة تامة فى التصرف واعتدادا فرديا متميزا .

ونبت هذه الفردية بجلاء ضمن أواسط متباينة تعزز هذه الفردية ، ان الازكباء والموهوبين تفتتح مواهبهم وتكون ساعة الصفر لدبهم هى ساعة الخصام مع كل القيم وجموع المحصلات ، ان خصاما قد ينتهى بعض الاحيان الى صلح ولكنه على كل حال خصام لابد منه لتقويم الاعتماد على الذات كأساس متين تنطلق عليه ومنه كل التطورات والنفثات الإبداعية ، لقد ردد جيد كثيرا (لست كالأخرين) وهذا التأكيد يكاد يأخذ عنده طابعا دينيا ، ان هذا الشعور لو استمر لاكتسب طاقة تدميرية تحول جيد الى قذيفة نارية متجددة التفجر ، لقد كان من الجائز ان يتحول جيد الى (نيتشه) فيما اذا لم يكبح جيد جهاج هذا الايمان الحماسى بالاختلاف عن الآخرين .

ان هذه الفردية المتضخمة جعلت من كل نتاجات جيد ذات قوة كهرومغناطيسية قوية الجذب تكاد تنقل كل أحاسيسنا الى أجوائها ، لقد أكد جيد مرارا على ان الأديب هو (من يجعلنا نخرج من ذواتنا) .

ان هذا الخروج بقدر ما يكون ، تخطيا عن ذاتنا وبديهي ان هذا التخلي مؤقت وزائل ، يعنى فى نفس الوقت دعبا للذات ، ذات جيد ، الذات المتنورة والبصيرة الفعالة ، لقد كتب جيد عن نفسه كثيرا وجاءت روائعه صورة وشكلا من جيد نفسه ، فبقدر ما كان يكتب ويعترف كانت تنمو لديه خصائص نفسية قد تعتبر مرافقة لكل ذوى الحس الصادق المرفه ، لقد كانت العصبية وحب كل مفاجيء ومثير وغريب ولا متوقع ، وكذلك التهور الذى يمزق رتابة الشخصية وسكونية محيطها ، لقد كانت تلك مظاهر لهذا البروغ الفردى المتناهى بشموخ وصدامية .

ان العشق المطرد لـ « اللامتوقع » ، يمنح النفس متعا جديدة وطرانة فنية تلون الذات وتجنح بالروح بأرفافة ممتعة ، لقد كانت هذه الصفة عند جيد منذ طفولته عندما كان يبحث عن كل جديد مفاجيء ومثير ، لقد كان يعمل الكثير دون ان يكتفى بما يتوقعه لقد كان يتوقعه ذلك الذى لم تأت فى حسابه ، ان جيد قد منح لفاهيمه جدية مزاجية مضادة لما اعتدنا عليه ، ألا نرى هو القائل : « ان اعلی وانفس ما فى ذواتنا هو ما يظل غير معقول » .

ترى ما الذى تحويه هذه الذات العجيبة ، وهل ان الكثير بما اخفاه عنا يملك حظا كبيرا مما لا نتوقعه عند جيد ؟ ان هذه الفردية تصنعنا بقتسوة عندما نخبرنا بلا النواء انها لم تكشف كل أوراتها لنا ، وازاء هذه الحالة نخل فى حيرة كبيرة واندھاش غريب واى اندھاش نستطيع به ان نوازي انتقال جبد المدهش من الصوفية المسيحية الى المادية المتطرفة ، ومن ثم المزج والرجوع من طرف لطرف ، تناقض مستمر ، ان هذا ما لم يكشفه لنا كلودبل فى كل رسائله لجيد ، بل يبدو ان كلودبل نفسه بجهل الكثير عن خصائص جيد بقدر ما يعرف الكثير من طباعه .

لقد حث كل انسان ان يعطى لذاته وجودها الكامل وفى هذا مقاومة لكل التفتت والتوزع والشعثر الكيانى للانسان وهذا ليس بالمهمة البسيرة العادية ، ان الورانة والبيئة كلتاها تأخذان من الانسسان كل وجوده ، واذا به طبقا للتطيلات العلمية والسيكولوجية والسوسبولوجية مقسم الشخصية ، للورانة نصيب والبيئة نصيب ، ان خلق الوجود الفردى انما هو تحد للتوزع ، وهذا التحدى لن يكون شيئا مذكورا ما لم يجعل من نفسه بدابة التوحيد للوجود الفردى .

ان التوحيد من زاوية الاستدلال الفلسفى ليس بالهين والسهل بل انها اشد مهمة تنتاب الانسان ، انها لمرحلة جد طويلة من الدرس والوعى تلك التى تكفى ليحس فيها الانسان بتطايير شخصيته ومن ثم لهى مرحلة اطول تلك التى بغنيتها بالتوحيد والتماسك ومعرفة المصير ..

ولذا عندما بقول جيد : « يجب ان بجرؤ المرء على ان يكون ذاته » انها يؤكد ان هذه الجراءة ضرورية جدا من أجل ان ينهى المرء بقاءه واجهة فارغة بليدة نجري وراءها الاحداث والتاريخ والناس .

ان القوى الخارجية ، قوى المحيط الخارجى التى تحصر الفرد ضمن أطرها وفى حدود أسبجتها وبواباتها . قد أو من الضروري تصويرها أول الأمر بصورة العدو التقليدى ، ولكن وقتية هذا القصور يجب ان تحدد من الطيش والفلو الفكرى ، حتى لا تقدم كما أقدم جيد على اعتبار « ان كل واحد منفرد أغلى وانفس من الجميع » انه لا يرضى ان يقول ذلك سواء ، ولكنه وهو المملوء غريزيا بشعور الاختلاف عن الآخرين ، ومادام طير « الكنارى » قد حط على قبعته ، فلا بد من الاحساس ان بكونه يملك سمات غريبة تعطيه القداسة والرجحان !

ولا بد لهذه الفردية الماردة ان تتعبر أول الأمر قبل ان تمنح لنفسها شكلا ثابتا فى الراى والنقد والفن والتصرف ، ولكنها على العبوم وكفردية واعية مثينة على اساس الاستقصاء المصيرى الملمه فى الكينونة والتطور والعدم ، لابد ان تحمل فى نفسها جوانب جماعية أخرى تعطى للآخرين ولو شيئا ما فى ملحمة الفرد وفعلا بدا هذا واضحا عند جيد منذ البدء ، لقد كان يتمنى ان يكون محبوبا من قبل الآخرين ، وكلمة انتقاد بسيطة أو عدم رضا تكفى لكى

تقص مضجعه وتؤلمه كما لم يؤلم سواه ، ان هذا الحب الصوفي الخارق فى ان يكون محبوبا قد دفعه لان يسهم بكل جهده من أجل ارضاء الآخرين ، بشـسـرط أن يكون ارضاءه للآخرين كما يقيمه ويحدد هـو ، وهذا ما يدفعه لان يبحث بالحاح واهتمام بالغ عن مدى رضا الناس عنه ولقد قال : (ان سؤالى الخالد وهذا كاسوس مريض هل انا محبوب ؟) .

وهنا تكمن العقدة الشاقة !

كيف يستطيع (جيد) التوفيق بين ذاته المرهفة المبدعة الناقدة وبين ارضاء الآخرين الذين يعتبرون كل ابداع اجهازا على قيمتهم واعتداء على مقومات عاداتهم وافكارهم ؟

وهنا تتحدد الحرية ضمن حدود عسيرة التخطى ، ان الحرية وكادراك واع للضرورة تعتبر النقطة الشائكة هى نقطة التضامن بين الذات والذات الكبرى ، وهل من الممكن الوصول الى ذلك ، ان العباقرة والموهوبين يتأرجحون بين السخط والرضا والنقبة والانخراط لفترات طويلة ، ناية حرية ممكنة للذات مع ان الرقيب العام يحاول دفع الذات بخاتمه المختوم !

لذا فلا عجب ان بقرر جيد « انى اوافق على ان الانسان ليس حرا ابدا » وهذا القرار ترى ابن محله من مقولة سارتر عن الانسان « كما حكم عليه ان يكون حرا الى الابد » وهذا مالا اعتقد ان الجيل الحاضر يستطيع ان يقدم بعض الجواب عن جوانب هذا الغموض الازلى والاشكال الصعب ، ولكننا بأية حال لا يمكن أن نعتبر رأى جيد السالف عن انتفاء حرية الانسان الأبدى هو رأيه الثابت بل أن لديه آراء أخرى قد تكون على النقيض من هذا الرأى تهما ، وما ذلك بغريب فالظاهر البارز من مظاهر الانفرادية هو التناقض ، ولا نقصد بداء التناقض ، التعثر الفكرى والارتقاء الأعمى من شاطئ

لشاطئ بل نقصد به التناقض المفعم بالجلء والرؤيا والتعمق
الفكرى ، انه تناقض الومضات الفكرية ذات البريق المدهش .

ان فردكة جيد البصرة قد فتحت له عوالم عديدة من الفكر
دفعته الى أن ينكر الكثير مما شيده الأقدمون وما آمن به أبناء
عصره لقد ظلت هناك مسألة كبيرة ترددت على الأفواه من جيل
لجيل ألا وهى مسألة الخلود ، وكان جواب جيد حولها النكران التام
للخلود ، ان اليأس من ازلية الحياة واستمراريتها قد دفع جيد الى
ان يعتبر كل خلود ما هو الا مظهر خادع تلجأ له الانسانية لتضديد
الجروح وتهذئة الخواطر .

ان تخليد الموتى لا يمنح الموتى حياة فعلية ، انها أسطورة
يترنم بها فم الاحياء على حساب المساكين الذين اندنروا وواروا
التراب .

والجدير بالذكر أن (جيد) لم يكتف بنكران الخلود فحسب بل انه
أهان الخلود فيها لو كان أمرا موجودا ، ان تخليد شيء ما يعده
(جيد) قتلا للحياة وتهويلاته الهيجة (أيها الأحق ، بأى فصل من
السنة تكفى ؟ فصل البراعم أو الأزهار أو الاثمار ؟ فى أى برهة
حتى ان حياتك الخاصة تحرر على القول ، اننا نعيش الآن فلننق
بلا حراك) ان الخلود فى رأيه لو أصبح واقعا لكان تجعبدا للزمن
وامانة لدفقات الحياة .

ان هذه التاكيدبة المباشرة والمالحة على عنفوانية الذات لدى
جيد ، لم تكن مجرد هنات مكرية ، أو معالم روائية أو انتقادية
معبنة ، بل انها حقيقة تمثل التكامل الجيدى ، وسر هذا الكمال
على ما أعتقد هو البوح ، الذى يشكل ايمانا مطلقا بالذات بعد ان
استنفدت كل وسائل التعبير الممكنة والاعتراف عند جيد ممثل فى
كل كتبه ومذكراته ، لقد بحث فيها عن أصغر خصوصياته ، وعندها

نسمع رأى جيد فى وعما كتبه سنعلم حينئذ علم البقين انه رسم نفسه كثيرا ، انفاقا مع رايه ان التخليد من قبل الآخرين ليس الا تدجيلا ، والخلود الحقيقى مشروط بذاته التى لا تكتفى بحيز ولا تبقى حبيسة ركن او زاوية لقد كانت كتابات جيد الاعترافية ليسست وحاوله لاخبار الرأى العام بنقته به ، انها كانت كتاباته عملا جرينا وتتمه للاحتدام العنفوانى الجائش فى أعماقه ، ولربما كان أكثر من سواء من بقية الكتاب ، يعتبر الكتابه ضرورة لازمته من أجل انقاذ نفسه من هذا التشاؤم والرعب ولقد كان يقول : «لم اكتب أى كتاب دون أن أحس بضرورة عميقة لكتابته خلا « رحلة أوريان » وحتى هذا بخيل لى اننى وضعت فيه كثيرا من نفسى » .

واشد ما يظهر لقراء انتاج جيد وضوحه فى التهرب من الفكرية والمثل السائدة فى عصره . لقد كانت وستظل صفة « فليتكلم الاحساس » هى الصفة الوحيدة التى سببت عظمة جيد وكذا نقطة خلاصه مع الناس .

وهنا قد تتطلب منا امانة الاستقراء الاجابة عن شىء ما لابد ان يثير شيئا من الحيرة فى نفوسنا ، فالى أين توجهت هذه الفردية الجيدة المتدفقة والمانحية والخرقاء حينما والبناءة حينما آخر ؟ ان المفهوم عن القتل هو انهم أكثر الناس تمثيلا واثباتا لفرديتهم ولكنها الفردية الخبيثة التى تعبث وتخلق التمزق فى انسججة الحياة وسننها ، وفردية جيد ماذا يمكن أن نقول عنها ؟

ان جيد لم يترك هذه النقطة بل اشار اليها كثيرا بل وخصص جهدا كبيرا من أجل تناولها وبحثها ، بل انه ربط انفعالاته بالانفعالات الجماعية وأنكر أن تكون له احزان شخصية بل انه عد احزان الآخرين هى احزانه وهذا بالنسب يشكل نقطة بدء العناق الحار بين الذات العظيمة الخلاقة وبين المجتمع الكبير .

ان صيحة جيد « يجب الا تكون للمرء احزان شخصية وانما يجعل من احزان الآخرين احزانه بطريقة يستطيع معها ان يغيرها »
ان هذه الصيحة ليست انخراطا سلبيا مع الجميع فحسب ، بل انها انضوائية تغيرية تسهم فى عملية التبدل والتطور والتجديد وهذا الرأى لا يصدر الا من الذات التى وعت دواعى وجودها ونوعيته بالقباس الى الوجود العام . ان الايمان الذاتى الواعى والظن يوصلنا فى 'النهاية الى الالفاء' للاشترطى للذات وبعد ان تكون الذات قد أنهت صراعها . تبدأ مرحلة جديدة ونهاية مرحلة العراك الذاتى ، ان الاعتراف عند جيد ابتداء مع تعاضل فرديته ، وكذلك رافق مشاعر الارتباط المجتمعية التى آمن بها فى آخر مرحلة وها أنه يعترف ويقول : « انى أضحى بنفسى مختارا ، لقد توصلت الى هذه الدرجة التى لم أعد أستطيع معها التقدم الا بحاربة نفسى » .

فوكنر

ان التوازن الذى حافظت عليه شخصية (فوكنر) كان السبب ولحالات عديدة فى تقديم أجوبة واهنة حول (فوكنر) الانسان على اعتبار ان الشخصية المتوازنة هى احتفالية بقدر ما وتنكش فى داخلها وضغيعات غريبة تظل مجهولة أغلب الاحيان . لذا فالجهد المبذول لفهم (فوكنر) ينبغى ان يدخل من هناك أى من الجانب الخفى غير المسموح به لا من خلال الباب الذى أضاعته جائزة (نوبل) . وعندما كان (أندريه جيد) يتحدث عن فوكنر باعجاب انها كان يصدق القولة الجيدة (أيها الاحساس : انك لاجل من الفكر نفسه) . وفوكنر كان حسيًا يمتلك (القابلية السلبية) التى تحدث عنها (كيتس) ، فهو اذ بنصت باهتمام لاحديث الرجال فى (المحكمة) كان يتهرب من مقابلة (اهرنورج) والوفد الذى معه (لانهم مولعون بالافكار) وهو لا يطيق ذلك ! و (اللامنتى) نفسه حسى بالدرجة الأولى ومن هنا تكون القضية واضحة جدا : العقل لا يمكن ان يكون لامنتيا وقرار فوكنر من المعاملات العقلية كان تعبيراً عن أجواء لا انتمائية تساهم فى تشكيل داخل فوكنر . وحبث ان (اللامنتى) المعاصر بمنل طرازاً صوفياً أو طرازاً آخر كـ (ارلوف) أحد القنطرة والذى قال عنه (دستوفسكى) : (كان جلياً أن لهذا الانسان كامل القدرة على

التصرف بنفسه بشكل لا حد له . كان يزدري أى لون من ألوان العذاب أو العقاب ولا يرهب شيئا على وجه الأرض) .

اذن نستطيع القول ان فوكنر لم يكن لامتيا بل كان يقف فى الدائرة الوسطى بين المفتى واللامتئى حيث تتظاهر الجهتان على خلق الطقس الفوكنرى . وهذه الدائرة لمغوزة كعلاقة احتجاج كونه راعيه وهى نفس الدائرة التى قتلت (همنجواى) وحاول فوكنر أن ينفلت من طوقها عبر الارتداد الزمنى . ان هذا الارتداد الزمنى هو يحد ذاته محاولة لخلق زمن جديد واذ تكون هذه المحاولة: عملية رجعية بالنسبة للعقلين تكون بالنسبة للشعراء والحسيين تحررا من النسبى والمعقول والمتوقع والالية الزمنية . وهذا التحرر نفسه ايقاع للصحو اللانتهائى ان (مارسيل بروسى) كان لامتيا فى (البحث عن الزمن الضائع) وكان هذا صحوه الوحيد الذى مر له من خلال المرض . وبالنسبة لفوكنر كانت الوضعية مثابرة . وثمة درب آخر أوغل فيه فوكنر كفردى متصل عن كل التقاليد الاجتماعية السائدة مؤكدا استجماعه لقوى عالمه الخاص كمتوحد غير ملزم بالتقيد بأية مواضع رسمية او عرفية ، هذا الدرب يبلور الجوانب اللانتهائية عند فوكنر بوضوح (كان يمشى حافيا مثلا طويل اللحية دون أن يهتم لراى الناس به كحفيد الكولونيل فوكنر) .

وهذه الفردية المتألمة الشديدة الاعتزاز بنسجها كانت فى نفس الوقت تمثل التمرد البرجوازى الصامت الذى يملك شكليا وضوح الادانة . وكان (العنف) الذى بشكل الجو الأمضى والغالب فى روايات فوكنر هو نفس (العنف الأمريكى المنعكس عن وضع شاذ) عنف همنجواى سابقا وعنق (نورمان ميلر) حاليا ، وحيث أنتهى عنف همنجواى بنهاية تراجيدية بطولية وسلبية فى

نفس الوقت وتحول عنف ميلر الى سخط وثورة ضد نظام
البنّاجون والاحتكارات الامريكية ، كان فى الجهة الأخرى يقف عنف
فوكتر ضمن الحالة الاتزانبة المأزومة . وكان بالإمكان أن يكون
العنف الفوكترى موقفا لا انتهابيا سريعا وقطعا — كهمنجواى
المنتحر — لو لم يلجأ الى أسطورة المعاكسة الزمنية وخلق عالم
فوضى جديد يركز على الماضى .

ان فوكتر استطاع ان يرسم صورة دون أن يكون فى ذلك
كرامبو — الذى كانت لديه امكانية ارادية ضخمة باضعاف
الحواس وخلق اتصال جديد مع العالم عن طريق آخر — ولو ان
فوكتر كان شاعرا ! فرامبو كان يرقب عالمه عبر رؤى وأخيلة تنطلق
فيها فوق الواقع فى حين أن فوكتر كان يكتب بلا وعى غريب أحيانا
لحد أنه كان يقدم انطبعا وانقا عن حالة الخدر التى عاشها كحوليا
وكما عاشها (هكسلى) و (سارتر) عن طريق المخدر ومن
هذا نستطيع أن ندرك أن فوكتر كان تعقدا غربيا يعقد صفقة أو
أكثر مع اللاانتماء . ولكن جذوره الطبقة واحساسه التاريخى
الموروث بطبيعة كينونته واتصالها بالأمس كان يقف أحيانا لا ليعيد
بوضع الترانى ارسنقراطى بل ليفرض ذلك باستعباد .

وهنا وعند هذه الحالة وفى المنطقة المتوسطة بين الانتماء
واللاانتماء كان فوكتر يمثل الكحولى الغامض والفردى النف الذى
بحاول أن يفك نفسه عن شُداد الحاضر والذى اتهم بلاسادة
والتشاؤم الكونى ، وفوكتر الذى يمثل أيضا الشهامة
والخلق والشرف والأمل والعطف والتضحية (مجد الماضى
كما أوضح ذلك فوكتر نفسه) . فوكتر الذى يمثل اللانتمى
الحسى وفوكتر المنتهى للماضى والذى يتكلم باخلاص عن
(السارتوريس) . فوكتر الروائى العالمى الكبير الذى تكلم فى

(الحرم). عن (الشمالى العنين الذى اغتصب امرأة جنوبية بعرونوص ذرة ولم يتكلم عن المحرومين فى أمريكا ، وعن الاستغلال والتهم ومسخ الإنسان وعن الاضطهاد الذى تمارسه أمريكا ضد الشعوب . فوكنر الانسانى ، وفوكنر الذى عقد فى وقت ما الآمال الجسام على (جون شتاينبك) المعروف اليوم ! . ومن هذا المقباس ينبغى ان نفهم فوكنر كلقاء بين الاتزان واللا اتزان كشخصية تتحدث عن الماضى والعنف وتحطيم الزمن كأي نموذج شديد الفردية تجذبه حبنا الشهوة (الجنسية والكحولية وشهوة المفاهرة) ومن طرف خفى بجذبه الشعور بالموت حيناً آخر .. وعندها نفهم بهذا الشكل نستطيع ان ندرك الظاهرة اللا انتمايية التى كان يعيشها فوكنر . وحيث ان اللامنتهى من أعراض حضارة متدهورة كما أكد ذلك (كولن ولسون) فهو أذن وكمنئول عن نفسه وعن علاقاته يعطى أجوبة حقيقية لا ليس فيها فاللامنتهى كرافض للواقع المعاش بقله ورسميته وروتينيته لا يعرض رفضه هذا بشكل اعتباطى أو انفعالى بل يقدم رفضه بحمولا على جذر فلسفى ، وفى الوقت نفسه يوجد معادل موضوعى لكل ذلك بواسطة مجموعة من الاجوبة الواضحة التى لا تحتل التبدل . وفوكنر فى رفضه الكونى الكبير وفى هروبيته غير الجبانة الى الماضى لم يقدم أبدا أبة أسلحة فعلية للانسان من أجل تأكيد انسانيته ربما قدم أخلاقية موروثية اعتر بها هو دون أن يعلم الام تشهير عقارب الزمن .. وحيث بقول (اندريه بريتون) : (ان رفض الحياة المعطاة سواء اكان هذا الرفض اجتماعيا أو أخلاقيا يوجه الانسان الى سلسلة من الطول الجديدة لمشكلة طبيعة ونهائية) تتضح لدينا حقيقة كون (فوكنر) هامشيا مع كل ملازماته للوقائع الاجتماعية ومع عمى تجربته الانسانية ففوكنر لم يكن كهيمينجواى فى بطولته المأساوية ولا كنورمان ميلر فى تحدياته الرائعة ضد

العبودية الامريكية المماصرة لذلك فمن المحتمل أن يكون فوكنر شخصية باروقية يتكلم عن الروح وعن الحيوانية وتصدم كل ما هو قائم ولكنها فى الوقت نفسه تنشد الى عديمة جليدية . لقد كان على فوكنر أن يكتب رواية أو موضوعا أخبرا جديدا يعرض فيه نفسه بكل امانة حتى ينال الفهم الحقيقى والانسانى بحيث يكون اما منميا فعليا أو لا ، ولكن بقاءه فى الدائرة الوسطى دون أن يمنح لنفسه الفرصة الأخيرة جعله حالة شاذة متارجحة على النطاق الكونى . . ان عنف (تشين) عند (مالرو) كان اختيارا انسانيا جريئا يمثل لانتهمائية ثورية ممثلة ولكن نموذجا كهذا لم يتوفر أبدا عند (فوكنر) فى حين أن فوكنر كان مؤهلا لأن يقدم صورة لـ (تشين) أمريكى . والسؤال الذى يبرز الآن هو : هل ان البرجوازية الامريكية الكبيرة استطاعت ان تمسح الكثير من المفكرين والأدباء بحيث ظلوا فى هديتهم بين الشك والامان لا يحتفظون هذا ولا يعرفون ذاك ؟ وهل ان فوكنر كان امكانية قابضة وراء الادانة لم تفعل شيئا للبشرية فى حين فعلت كل الشئ لنفسها ؟ أم أنه كان يعتبر المصير الانسانى خاضعا كما فى الماضى لقوى مجهولة وذلك بالعودة الى القدر كما أكد (ماترلينك) فى (المعبد المدفون) ؟ ذلك ما ينتظر منا الاجابة بكل اخلاص والى حين آخر .

« كازانتزاكى »

لم أكن أعرفه ، سمعت عن (زوربا) وظننتها رواية بوليسية وتكلم أصدقائى عن شخص اسمه كازانتزاكى ، قالوا انه رائع مدهش ، ورأيت قصة (زوربا) حاولت قراءتها فلم اكلف نفسى . لقد بقيت تحت وطأة الانطباع السالف لكننى رغم كل هذا عرفت أشياء عن (زوربا) وشيئا عن (كازانتزاكى) وعبر (زوربا) انتقلت الى (كازانتزاكى) ، وعبر (كازانتزاكى) اطلقت الكلمة العائره لقد انتظرت لفترة طويلة لعلى أنتهى من تجربتى الشائقة فى تفحص الوجوه .

وكانت آمالى سلسلة طويلة سريعة يستلح أولها آخرها ويظل الآخر أولا ، أماسى سارتر ، كامو ، جويس ، لوركا ، رايت ، همنجواى ، ساروبان ، شولوخوف ، كافكا ، ولسون ، نجيب محفوظ ، وتتحرك أنصاف الوجوه بسرعة لولبية وأجد ضالتي ، قليلا هنا وقلبلا هناك ، والنتيجة التى أردتها فى نشدان من القى بنفسى عليه تبقى بعيدة المنال ، واليوم سمعت من كازانتزاكى وعرفت الكثير على قلته ، ومن خلال صفحات قليلة أدركت أننى وأياه على موعد وكاننى أعرف الكثير عنه ، ولا غرابة فكازانتزاكى فىنا ، فى أذهاننا وأعماقنا وأنفوا هنا قبل ان نعرفه وعلى الرغم من عاديتنا .

قد يتكلم أحدنا بحماس عن (المسيح) وبنفس الوقت وبحماس أكثر عن نيتشه وقد يتكلم عن (بوذا) كما وبنفس الدرجة عن آخرين غيره أرادوا البطش صفة للحكمة وأرادوا اللعنة ردعا للوداعة والرافة ، ويبرز تساؤل مجبر أمن الجائز ان تكون الأمور هكذا ؟ أمن الجائز أن يتربى في هذا الذهن زرادشت نيتشه ورحمة المسيح وشريعة بوذا ونقمة هتلر ، ويعلن كل عن نفسه ويظل الفكر فريسة لمذاهب متناقضة وأفكار متخاصبة ؟ هذا ما أجابت عنه حياة نيكوس كازانتزاكي عبر تنقلاتها التجريبية ، التى تعزز التمثل المتتابع لعجينة الفكر ، والصهر الحى لكل المعطيات النظرية فى حقل التجربة هذه التجربة التى تعتبر بحق اعارة متبادلة بين التأمل وملحقاته والعمل . ان نيكوس هو تفور قوى العالم المادية والروحانية فى غضون سنوات البحث والتقريب الحياتى الحار والمفعم بتفاؤلية مثيرة ، وهذا الائتلاف والاستثناس بين شتى الأفكار المتناقضة يتم خلال مراحل زمنية قد يبلأ مرحلة معينة منها اتجاه فكرى واحد تنقصه قابلية الوعى المتجددة فتتغير المرحلة وتبعا لذلك تلج الفراغ أفكار جديدة ، وتستمر هذه العملية وفى نمو الانسان المستمر ، مرحلة بملؤها المسح ، وتزول لتحل مرحلة جديدة تجد فى أجوائها عشقا واشتاقا لنيتشه حتى اذا حلت نهاية المطاف وتحركت الكلمات ، كان فى الكلمات نفس من السوبرمان وآخر من (لاوتسى) ، وآخر من (بوذا) لتتداخل أفكار الأتقيين فى وعى الفكر الحديث ، وان تداعت فى ادراكه أفكار مفكر ما حلت أفكار أخرى وان نفستها فهى تمنعها من ان تقع فتتحرك الصور والرموز والأكيلة وتنطلق عبر استنتاجات ملهمة تنقل الى فضاء جديد .

ان كازانتزاكي ككف صافحت نوابع العصور على اختلافهم فجاءت أفكاره أفكار الانسان تمنعته الحضارة ويسحقه

المصبر . لقد بحثت عن يمنح نفسه للناس والسلام فتكلم عن (الأخوة) ، وعنئ بذلك أكثر من يونانيته وتكلم عن (الأعداء) واضعا يده على سر نمزق المجتمعات وتناحر الاشقاء لقد وجدته (كازنتزاكى) الرجل الذى درب قلبه بين الناس والصخر والجوع والحقائق ، ناصبح هو الحقيقة لا الأسطورة حيث نثبت أرجلها بيننا .

وعند (كازنتزاكى) شدت ذهنى حقيقتان ، الأولى حيث كان الكاتب الحياة ، الحياة مطولها وعرضها بشهسها وفيئها ، بظهيرتها وليلها ، شففته كل الأفكار غارتوى منها ، وحمل فكره مالا يطاق ، أفكار الفلاسفة وتراجم الكتاب وتجارب الرواد ، والحقيقة الثانية ، ما الذى يفعله أولئك الذين جبلوا على حب الحياة فمنحوا الناس عصارة فكرهم ودمهم وأعصابهم ؟ شارك كازنتزاكى فى السلطة وأحس بنفسه حائرا اما أن بخون ما آمن به بالأهس ، أو أنه يجب أن يعطى لأفكاره رأس مال فعليا فظل الإنسان فى عقله وقلبه واجتر مع مبادئه العجز الذى قوض وجدانه ، فتخلى عن الوزارة ، وكبن يخفق فى شئء عليه أن يتوارى فهرب بعيدا عن بلده وأخوته .

لقد كانت نتاجات كازنتزاكى بحرارة مستقبليتها تذيب صقيع حاضر بلاده ، ولكنه الذوبان المحدود الذى لا يخرج عن حدود الكلمة والروح المنصتة . وتظل الاسئلة التى تدور فى أذهاننا صدى لاسئلة كازنتزاكى التى لم تجد بعد الجواب ، أو ليس المفروض أن يكون كل الناس أرومة واحدة أمام القدر والطبيعة ؟ ما الذى يقف وراء الوحشية وحب الاتهام الضارى عند البعض ، أنهم بزردون الأحياء والأموال وبالقالى أنفسهم ترى لم كل هذا ؟ والأمانى فى خلق عالم بلا بغضاء ولا يأس ولا أنبن عالم لا يحتاج الى غد لأن بومه هو الغد ومنتهى الطموح .

وهذا الموت الذى يختطف الانسان دون امهال هل من شىء
بقول له : قف ؟ والصمود بحثا عن الأمل ؟ يضعى الأمل وينهاد ،
واذا بكل شىء يباب مقنر وسراب وضياع ، ويظل الانسان هو
الانسان ، معدة تبحث عن زاد ولسان ينطق وقبر لتسجيل المصير
نتيجة محزنة بلاشك والمرء يلوك تفاهته ويخدع نفسه ظنا بان العيدان
عيدان عطر ويخور ، ولا بد لباناروس أن يموت وتظل كلماته فى الود
والإخاء والمحبة والخير والسلام ، مطفاة وان توهجت لدى
قائلها ولدينا ، لكنها حراشف حيوان بحرى وحشى فياناروس ابن
الحياة والحياة حكمت على الانسان أن تظل قاسية شاقة غادرة ،
ان الم كازنتزاكى ليس كالم الآخرين ، انه الم الكبار الذين لا يضيرهم
أن يريقوا دمهم ليحيا البشر لكنها البشر بموتون وكازنتزاكى
أيضا يموت ونظل نحن ، نرتقى الرغبة بالكلمة ونسد الجوع بالفورة
اللافتة ، ونشحن الأعماق بدفء الحلم والفكر والخيال وبطل التاريخ
قبرا أخرس تباعدت ساحته وشح صدقه وعظمت جنونيته وتعاضل
ابتلاعه ، فابتلع كازنتزاكى ، وظلت (كريت) وتوارث البطارقة
اللعة ، لقد قدم لنا التجربة الفريدة اعطانا اياها كازنتزاكى كبا
أعطى قلبه لبلاده ، ترى ما الذى أعطته الانسانية لكازنتزاكى ؟!
أبدا لا شىء ، أبدا لا شىء فئمة شقاء وثمة سحب تزف لنا جوعا
جديدا وشينا أكثر من جوع !

ارتجاج القيم عند « اليوت »

عندها لا تجد جذور الأديب متنفسا لها في الصعيد الواقعي فانها تعيش ارتجاجا حادا يكسبها غموضا ورمزية وانسلاخا ذاتيا متميزا . ان هذه الجذور تضيق الخناق عليها خيبة أملها فيما اذا رأت التاريخ يجرد من حسابه أبوة تلك الجذور وماهيتها ليحل نمط نظامي جديد في أعماقه تنتفى الطبيعة القديمة وتثبت بذور جديدة مخالفة .

واليوت علم بارز في ميدان الشعر والنقد الأدبي والمطاء المسرحي ولكونه هكذا غلابد ان يحظى بأكبر نصيب وقدر في مجالى النقد والمناقشة . والنقد الأدبي في الحقيقة تجسم ونال أهمية كبرى في العصر الحديث فلم يعد مجرد وسيط للإيضاح والتباين والتعديل فحسب ، بل علقت على النقد آمال كثيرة ، فالناقد يعطى باستمرار معانى جديدة ضائية تتولد بحكم المناقشة والجدلية من المعانى التى يعلنها النتاج الأدبي الجدير بالنقد والانتقاد . لذا فمهمة الناقد تكاد تتناول في شمولية وتاريخية تتبرد على حدود (الموضوع) ومساحته الزمنية . لذا يجد الناقد نفسه عاجزا ان لم يمارس وظيفته بمنهجية ذات ترابط موحد واستقراء كلى منظم ، واليوت من النقاد المنهجيين الكبار فلا عجب ان تكون نقداًته بارعة ورائعة وعلى العموم فان مجموعة مقالات (الغابة المقدسة)

و (نفع الشسر ونفع النقد) و (في تكريم جون دريدان) و (ملاحظات نحو تعريف الثقافة) ومجموعة ما نشره في نشرته الدورية (المعيار) علاوة على ما يضاف إليها من مقالات أخرى كثيرة ، هي بحق مظاهر لخصوبة فكرية خارقة ، والسؤال هنا ، هو هل ان اليوت أمد تاريخ الأدب برسوخية حية مساهمة ، أم أنه كان رائعا عند حدود معطياته فحسب ؟ هنا لايسعنا في الإجابة عن ذلك السؤال الا تأكيد الشيء الآخر ، والسبب هو أن اليوت مخلوق برجوازي النشأة ، وروابطه العائلية جاءت تسلسلا لعائلة كبيرة، متمهدة بأرستقراطية نشئت شعارها وتفكيرها وتطلعاتها على تفكير اليوت، ومنذ أن لعت القوى الاجتماعية العاملة دورها في بناء تكوينات اجتماعية جديدة ، ومنذ أن انتقلت الأفكار الطبوبائية الحاملة الى دور جديد هو دور العمل الجدي التجريبي من أجل إلغاء التفاوتات اللامعالة بين الإنسان وأخيه الإنسان فان أرستقراطية انتقلت أيضا من دورها الأول دور التسلط والتمتد إلى دور جديد تفرقت فيه نحت أقدامها الأرض فترعزت راقصة على كف عفريت ، وبدلا من ان يتلاءم اليوت شأنه شأن المثقفين الكبار عبر تخلص مستمر عن جذور لطبيعة مخطوءة فانه بقي في الميدان مؤكدا بكل حمية منطوقا منهارا كسيحا ، يلزم على الارستقراطية ان تمارس دورا متميزا أو ضروريا ، وهنا تكمن نقطة جوهرية حولت المنهجية الاليوتية والتخريجات النقدية الى صيحة في خواء لم يرد صداه الا إخواء الشسبه لتتلاشى هاربة أمام انابثسيد الانسبان في البغد والعمل والامل ! لقد تحول اليوت أو فلنقل انه حول نفسه الى جسد لاتزال روحه تعانق العصر الوسيط ، انه الارتداد الروحي الذي عززه الاتجاه الديني المتجهس عند اليوت على اثر انضمامه الى الكاثوليكين في كنيسة إنجلترا عام ١٩٢٧ ، لقد كانت المسيحية لا تجد فضاضة في تمجيد فترتها الذهبية في أوروبا وان أبرك مثقفوها ان تلك الفترة التي يقصدونها هي فترة صلب العلم

والحضارة وتمريق المسيحية آنذاك على بدنها وببيدها ،
وما كان ليوجد تلك المرحلة الا أولئك الذين أرادوا أن يتوارثوا
سلطانهم الكنسية وارستقراطيتهم التى تسترت الكنيسة
عليها بعض الوقت ، وأصابهم الخذلان فان التاريخ لن يرجع
القهرى أبدا .

ان العبقرية تتحول هنا الى لومة وتلوث مادام حاملها متواطئا
روحيا مع بائد منهار وقديم مفجع ، وهذا هو وحده الذى جعل من
اليوت عدوا للهدنية والحضارة فكان العصر الحديث هو عصر
خراب الانسان ، فعلا ان الخراب الذى نعابه اليوت الانسان هو
الخراب المتوارث الذى خلفه لنا الآباء الذين لازال يغازل رفاتهم .

ان (العصر) و (الحياة) مسميات تحمل معناها عبر الانسان ،
عبر (وعى) الانسان ، انها بدون هذا الوعى والادراك تظل
أشياء سلبية أشياء اللاشيئية ، وما ذنب الانسان ؟ ذنبه
انه مازال فى مجتمعه مصاص دماء وشانقو قيم ومزورو حقائق ،
لذا فان (الأرض الخراب) التى يقال انها كانت تزيد على ثمانمائة
بيت ، وضعمها اليوت الشاعر الخاضع لازمة العجز
والانسحاق والجسب واللاجدوى وكانت قصيدة رائعة
اكتسبت ديمومتها بتوضيحها للانسان الأوربي انسان العصر
البرجوازي ، تنخره ديدان الخور والهزيمة والاستسلام وفات اليوت
ان ذلك ليس الا استسلام (الانسان المرتد) وضعفه فظلت يتيمة
تائهة ، فتاه دعائها فى فلاة الأسى والجزع والنحيب ! ولما كان
اليوت يعيش مناجاة مستمرة ملحّة لتقديم انتهى ويعلم استحالة
عودته ، فهو اذن لابد ان يحيا عبر مشاعر عجيبة غريبة قلقة
مهووسة تمزق من حين لحين كل منهجية وعطاء فلسفى أو
درامى أو شعري ، وهنا لابد ان تؤثر تلك النفسانية فى
موضوعه وجسم الناتج الاليوتى الذى يمتص من ضرع
انديولوجية ضائعة نادرة متوعكة . فظهر انه ساهم الجلى

بهوضوسوعه (التعبير غير المباشر) ، فكانت الرموز والأسطورة والملاح السريعة والرؤى ، وكل تلك جاءت نفككا فى المنطق وتقافزا فى المشاعر وخللا ذهنيا ولدته الحربان الكونيتان الأولى والثانية ، وهذا ما وقع به اليوت صريعا فأصبح الشعر محددًا بوظيفة هى (الهروب من المشاعر) ، وما الهروب هذا الا تأكيد لازدواجية بائية ، فالهروب نفسه والذى يتم حسب رأى اليوت عبر (المعادل الموضوعى) (القصيدة) هو بحد ذاته (حس) و (شعور) نم فى يقظة تامة للحواس نستطيع تسميتها لكونها فريدة من نوعها (يقظة الانذار) ان الهروب من المشاعر هو ابقاء للمشاعر نفسها فى مكانها ، أى فى حس الجسد الانسانى مالى أين يتم الهروب اذن ؟ انه مجرد هروب منطقى لأن الكلمات وحدها التى تهرب من الفم الانسانى دون أن تعود ، لذا فالهروب من المشاعر ليس الا كوجبتو غامض برر غموضه ارتجاج القيم عند اليوت نتيجة لانفصال تلك القيم عن مرحلتها مرحلة ظفر الانسان تحت رابة العلم والارادة الجماعية .

ان القرن التاسع عشر قرن التحركات العظيمة الخلاقة بدا فى عين اليوت قرن الانحطاط والتأخر والتدهور ، وقد دخل فى حسبانه ان الثقافة تدهورت فى بريطانيا بعد وفاة الملكة — آن — وهذا رأى يحمل فى طياته اعظم الأهمية بالنسبة لبيوريتانى أمريكى غزت سمعته انجلترا .

ان (الاشياء الجميلة الدراماتيككة الأخاذة فى اليوت هى صورة المتحدرة وقوة الرموز ، والشعور الحسى الشديد بالتفكير العبقى ، العنقب الذى بعد صعبا جدا لأنه مدعاة الى المرض ، ومن هنا قيل عنه انه شاعر مفكر لا قلب لهكما أوضح (ف . س . برتشيسيت) ، كلها جعلت من اليوت شهيدا لقبينه أشياء

جديدة طريفة ، ولكنها مع ذلك شددت اليوت شدا وثيقا
— كان يكون ميتا — الى عجلة عصر غربت عليه الشمس .
لقد كانت المعطيات الاليوتية ذاتية صرفة ولبدة جهاج الالم الذى
امتلك ناهية نفسه بدون توان ، ولكنه مع ذلك وبحكم خضوعه
لتناقضات العصر الذى تعلق اعجابا به ، اضحى ساحة لصراع
روحى مربر ، الا وهو بين الذات المثالة المتمردة المسفة حيننا
والمبدعة حيننا ، وبين الانضواء الذى تبلور فى عشق دينى
منفعل واعجابه بالجماعة والارث ورابطة الدم ، لذا فان الاليوتية
تأثرت بالارتجاج النفسى والخض المطرد فاصبحت معرضة
وباستمرار الى خطر التناقض المكشوف ، انه فى هجومه
الشديد على (الذاتية) و (الرومانسية) كأطروحة شاعرية
محقة للذات ، انها هو بحد ذاته معزز للكلاسيكية ، ومع ذلك
فان الابتداع الرومانتيكى قد اغتنى بنتائج اليوت ذى اليماءات
الساحرة واللحاح المثيرة .

وهو كذلك اراد التعبير عن سخطه على الحضارة والعصر
الحديث بانتقال مكشوف من حبه وشغفه بالسخرية والفكاهة الى
نعى الانسان بنشيج شعري يحوى فصولا من تراجيديا حياتية سلبت
لب البوت وشغافه . .

ان (الرباعيات الأربع) قدمت نتاجا خلايا ، لكنه لم يزود
جمهور القراء بمزيد من التناؤل والبهجة والانشراح بل كانت
الرباعيات قد نقلت التأمل الى الجانب الآخر من الحياة جانب اليأس
والعظام والجهاجم والخطيئة ، لقد صور البوت الانسان
وكأنه انتهى ، وهنا تكمن أخطر مظاهر التفكير وأكثرها ادعاء أو
تفاهة ، والتفاهة مزيفا بغطاء الفلسفة ، وهى النسببية التى
تحتكم الى نفسها لتمنح نفسها حق الاطلاعية والتعبير عن
الإنسان على مدى الاجيال والتاريخ ، ان اليوت وكسواه من

مثنى العسر البرجوازي المتحطم ، تصوروا ان الانسان قد انتهى وهذا فى رأيهم متأث من (الأزمة) التى استحكمت قيودها خائفة الدماغ الانسانى . ان اليوت رأى بأم عينيه (القانم) و (فقدان الحرية) و (الدمار الاخلاقى) فكان الاستغراب عجيبا ولم يجد لذلك تفسيرا واضحا ، ولتفسير أوضح من الواضح ! لماذا ؟ لان اليوت لم يدخل فى حسابيه (وتلك جريمة كبرى) ان ينظر مخطئا ضمنه الأعلى (الارستقراطية والصفوة والفئة العليا المالكة) ، انه اتهم البشرية والتاريخ والحضارة ونفسه والوجود ، ولم يفكر ببعض اتهام للواقفين وراء المأساة والفجيعة والأسى ان الكلاب الجهنمية ان (سربروس) وجلالوزة الدنبا ذوى الاثم والمعصية والفسق والدناءة هم السبب هذا هو الامر !

ياحبذا لو أشرق بعض وميض فى نتاج اليوت ، فيه ايمان بغد وسعادة وربيع دائم لربما كان فى ذلك بعض دفاع عن اليوت ، ولكن اليوت حاول باستمرار أن يبعد نفسه عن الناس وقضايا الناس ، بل وبالع حتى كاد أن يعتبر المشاعر جحيما ولعنة يجب الفرار منها ضمن مشاعر سوداء يدعمها تفكير أخرق متحذلق ، أو ضمن غيبوبة أو تفجير شعرى لا واع .

وأحيانا تتردد بفاهيم البوتبة داعية للوحدة الاوربية وحدة الثقافة والمجتمع والالتحام المصبرى ، علاوة على دعوات أخرى للالتقاء وهذه الدعوات ذات مدى بعيد الاثر بالنسبة لمفكر كبير فذ مثل اليوت ، والرغبة بالتوحيد عند المجموعات البشرية شعار يميز المثقفين المهتمين بمشكلة الانسان كائن انسان على مستوى أوسع ولكن هذا التوحد عند اليوت يتم تحت توجه وإدارة وقيادة، وتحت بابوية كابوليكية مزمتها الموجات السياسية ، وتحت صفوة مستغلة منتفخة متورمة .

وهذا الشعور الداعى الى التوحيد متى اتخذ المكان المصطفى
فى فكر اليوت ، انه جاء رد فعل للتمزق الذى استعمر أواره وأجج
التناحر بين أجزاء أوربا ، كانت دعوات التوحد معمولاً بها رسمياً
طريق (الكارتيلات) — والترستات — والمحاور والاحلاف ومناطق
النفوذ ، ولكنها اليوم وغداً ومنذ ان ابتدأت الحرب العالمية الثانية ،
صارت تعنى الفرقة والاصطدام والتناحر ، لقد تمزق المجتمع
الأوروبى ولم تمزقه الا القوى السياسية المتمثلة بأمر سيدها الدنيوى
صاحب الجاه والسيطرة والاحتكار والرسايل !

وهل من حل لهذا التمزق ؟ طبعاً والجواب اسهل بكثير من
عرضه ولكنه جواب غير مقبول عند اليوت ، لانه مرهون بزوال
سلطة الاستغلاليين أعداء الانسان من كل صنف وشكل ، ترى أين
فى تفكير اليوت بشائر بهذا الزوال ؟!

حقاً ان اليوت ناقد كبير أسهم بشكل خطير فى حقل النقد
الأدبى الحديث ، وشاعر كبير أثر على الشعر العالمى مقيماً لنفسه
مدرسة من طراز حديث ، ومسرّحى كبير عالج الكثير من المسائل
والأمور ، لكن الذى يؤاخذ عليه كثيراً ارتجاج فى قيه ومفاهيمه لم
يكن سببه الا التئصل من العصر الحديث والانسلاخ الذاتى المحكم
الذى جعل من اليوت نسيجاً وحده !

الفهرس

٣	المقدمة : لماذا الشعر ؟
١٥	القسم الأول
١٧	عندما يبتدىء الشعر
٢٩	الشعر والزمن والموسيقى
٣٩	الشعر والحس
٥١	الشعر والرقص
٥٥	الشعر والمخدر
٥٩	الشعر والجذور
٦٥	الشعر كضرورة
٧٧	غربة الشاعر
٨٧	اخلاقية الشاعر
٩٣	انتماء الشاعر
١٠١	عن أرسطراطية الشعر الحر

١١٣	العوامل فى تزيف الشعر الحديث
١٢٣	حول قصائد عراقية منتخبة
١٤١	تأملات عند أسوار عكا
١٥٥	سلاطين العجم
١٦٧	الشاعر والنورة
١٧٥	القسم الثانى
١٧٧	لن يكتب الاديب ؟
١٨٣	اخلاقية الروائى
١٨٩	نظرات فى الادب الوجودى
١٩٧	هل ان التوزع امر طبيعى؟
٢٠٣	القسم الثالث
٢٠٥	البطل فى رواية (الشك)
٢٢١	انتهاية كولن ولسن
٢٣٣	التفرد والاعتراف عند اندريه جيد
٢٤٥	فوكتر
٢٥١	كازنتراكى
٢٥٥	ارتجاج القيم عند اليوت

رقم الايداع ١٩٩٥/٥.٦٣

الترقيم الدولى 7 — 9889 — 01 — 977 I.S.B.N.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب